

Петр ВАЙЛЬ Александр ГЕНИС

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ПРОЗА





Петр ВАЙЛЬ Александр ГЕНИС

**СОВРЕМЕННАЯ
РУССКАЯ ПРОЗА**

Эрмитаж

1982

Петр Вайль, Александр Генис

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ПРОЗА

Peter Vail, Alexander Genis

“SOVREMENNAYA RUSSKAYA PROZA”
 (“Russian Proze Today”)

Copyright © 1982 by A. Genis and P. Vail
All rights reserved.

Library of Congress Cataloging in Publication Data

Vail', Petr, 1949—
Genis, Aleksandr, 1953—
Sovremennaia russkaia proza.

Bibliography: p. 189

Includes index.

1. Russian fiction—20th century—History and criticism—Addresses, essays, lectures. 2. Russian fiction—Foreign countries—History and criticism—Addresses, essays, lectures. II. Title.

PG3098.4.V26 1982 891.73'44 82-18213

ISBN 0-938920-28-6

Photos by Nina Alovert, Vladimir Sychev, Marianna Volkov

Published by HERMITAGE
2269 Shadowood Dr.
Ann Arbor MI 48104, USA

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	5
От авторов.....	10
1. Феномен Солженицына.....	13
2. Дядя Сандро и Иосиф Сталин (Ф. Искандер).....	19
3. Палачи и жертвы.....	35
4. Страсти по Ерофееву (Вен. Ерофеев).....	41
5. От «12 стульев» к «Чонкину».....	51
6. Лабардан! (А. Синявский).....	57
7. Разгром (В. Аксенов).....	77
8. Эффект популярности.....	93
9. Заговор против чувств (А. Зиновьев).....	113
10. Эмигрантская периодика.....	131
11. Литературные мечтания.....	140
Биобиблиографические справки.....	170
Указатель имен.....	185
Краткая библиография.....	189

ПРЕДИСЛОВИЕ

Основной постулат, задающий направление всей этой книге, состоит в утверждении: русская литература сегодня живет независимо от географических границ. Название относится ко *всей* современной русской прозе, хотя из числа официальных советских авторов упоминаются разве только "деревенщики", авторы научной фантастики, недавно умерший Юрий Трифонов и еще два-три имени. В неупоминании некоторых выдающихся советских писателей есть, пожалуй, доля несправедливости, но авторы тома все-таки правы в том, что наиболее живой интерес вызывает неподцензурная литература. В отношении именно к ней и смываются географические границы. Некоторые писатели живут еще в России, печатая свои произведения на Западе; другие уже эмигрировали, но публикуют труды, написанные еще в Союзе; третьи пишут уже в эмиграции. Это все сливается в общее русло русской литературы.

На всей современной русской литературе оставил свой след тот замечательный период, который авторы настоящей книги называют "незабвенные полтора десятка лет, отмеченные с одной стороны — танками в Будапеште, а с другой — танками в Праге". Восклицание "А все-таки хорошо было в 60-е!" так и рвется сквозь строки. Тема книги Вайля и Гениса — крушение надежд 60-х годов. После пражских событий 1968 года, а особенно после снятия Твардовского с редакторства "Нового мира" в 1970 году, стало ясно, что либерализация советской культурной жизни — неосуществимая мечта. Лучшие писатели 60-х уходили в подполье. Зная, что компромисс с цензурой невозможен, они начали писать без самоцензуры, для самиздата. Политические темы выражались резче. Но самым важным результатом этого ухода писателей в подполье было вольное, почти ликующее искание новых литературных форм. Чувствовалось, по удачной формулировке Вайля и Гениса, "истощение стилевой манеры реализма".

Сама советская действительность толкала писателей к экспериментальным, преодолевающим реализм формам. Зачинщиками литературного движения 60-х годов были, как правильно замечают Вайль и Генис, прежде всего Александр Солженицын, а вслед за ним такие писатели лагерной темы, как Варлам Шаламов и Георгий Владимов. Можно определить как натурализм ту чудовищную

сцену в одном из "Колымских рассказов", в которой экскаватор (подарок США Советскому Союзу) сгребаёт горы трупов, отказавшихся истлеть на морозе; но это, несмотря на общеизвестность факта, скорее фантазмагория. От нее один только шаг к таким экспериментам с фантастикой, как выдающаяся по своей симптоматичности повесть Александра Сулова "Плакун-город", в которой первомайская процессия превращается в шествие трупов-жертв, направляющихся на своих палачей.

Наиболее успешными, может быть, оказались те произведения неподцензурной литературы, в которых эксперимент с формой велся умеренно. Например, "Иван Чонкин" Войновича и "Верный Руслан" Владимова — произведения, навсегда вошедшие в историю русской литературы как шедевры, — восходят по принципу построения к приемам Толстого, Чехова и Гашека, лишь до известной степени прибегая к модернистскому смещению фантастичности с реальностью. Другие писатели пошли гораздо дальше в экспериментах. Встречаются в их произведениях не только судебные процессы за изнасилование кенгуру в Московском зоопарке, но и смрадные трупы, занятые извращенными половыми актами. Иные авторы не только вводят фантастику в реальную обстановку, но сами как повествователи вмешиваются в ход действия, обнажают композиционные приемы и щеголяют абсурдистскими ужимками. Эксперимент дошел, может быть, до своего предела в "Ожоге" Аксенова, который представляет собой сознательное и последовательное разрушение художественной формы романа. Любопытно то, что хотя эти экспериментальные формы — явные реакции на советскую действительность, они тем не менее совпадают с формами западного постмодернизма. "Ожог" ближе всего по форме к романам и повестям Рональда Бартельмэ и Томаса Пинчона.

Книга "Современная русская проза" дает полный отчет о русском литературном процессе, начавшемся в 60-е годы, который авторы называют "литературным декадансом". Некоторые из статей, вошедших в книгу, были опубликованы в первоначальной форме в разных эмигрантских газетах и журналах, другие были написаны специально для этого тома. Во многих находим ценные критические разборы отдельных произведений. Блестяще проанализированы, например, "Сандро из Чегема" Искандера, "Верный Руслан" Владимова и "Зияющие высоты" Зиновьева. Разборы эти обнаруживают связь с традицией русской литературной критики, от Белинского и русских шеллингианцев до Михаила Бахтина и Аркадия Белинкова. В других статьях — например, о творчестве Синявского, Аксенова, Ерофеева — Вайль и Генис дают не столько анализ произведений, сколько размышления о них, с налетом лиризма; в таких случаях они стараются, кажется, воссоздать общую атмосферу рецензируемого произведения и тем возбудить интерес читателя к нему. В этом отношении их метод напоминает "Книги отражений"

Иннокентия Анненского. Особенно ценны те страницы в книге, на которых авторы критикуют недостатки известных произведений: ведь неподцензурная литература нуждается пуще всего в беспристрастном и умелом разборе художественных качеств. Преподаватели и студенты русской литературы найдут полезными обзоры, содержащиеся в главах "Эффект популярности", "Эмигрантская периодика" и "Литературные мечтания", а также библиографию и справки об упомянутых в книге авторах.

Надо заметить, однако, что том "Современная русская проза" представляет собой не просто сборник отдельных статей. Статьи эти органически связаны центральной темой — судьбами литературы, рожденной в относительно либеральной атмосфере 60-х годов. Так как сами авторы — младшие современники рецензируемых писателей, выросшие под влиянием идей 60-х годов, их книга воспринимается как своего рода автопортрет данного поколения русской интеллигенции. Проявляется это прежде всего в их скорби об утраченных возможностях. Крушение надежд 60-х годов в Советском Союзе ощущается ими как мировая катастрофа: отсюда намеки на "тупик истории" вообще, на то, что "итог подбит, надежды иссякли" в мировом масштабе. Единственное для них утешение в той идее, красной нитью проходящей через всю книгу, что воссозданная литературой Россия становится "автономным духовным сообществом" выше своего прототипа, ибо "реальность искусства реальней реальности жизни". Такая, живущая в литературных произведениях, Россия не знает вещественных пределов, а парит где-то высоко над географическими границами.

Поль Дебрецени

Университет Северной Каролины
Чапел Хилл

ОТ АВТОРОВ

Шесть лет назад вышло единственное неподцензурное руководство по современной русской словесности — прекрасная книга Ю. Мальцева "Вольная русская литература". Она охватывала период 1956–1975 гг. и давала объективную картину двух десятилетий российского литературного Ренессанса. В поле зрения Ю. Мальцева естественным образом попали лишь первые признаки наметившегося декаданса. На смену гражданскому горению либеральных 60-х годов все чаще приходили неверие в возможность положительных перемен, скепсис, пессимизм. Соответственно изменился и характер литературы: антигерои стали вытеснять положительный идеал, тематика отдалась от реальной жизни, усложнилась форма. Это примечательное явление — русский литературный декаданс 70-х годов — и является предметом настоящей книги.

В соответствии с характером исследуемого периода, мы избрали и метод, который, условно говоря, можно назвать "химическим". В первую очередь, нас интересует — *как сделано* литературное произведение.

Подобно тому, как свойства молекулы есть свойства всего вещества, так и своеобразные элементы поэтики, рассматриваемые в книге, отражают необычные для нашей литературы тенденции. Именно эти тенденции и делают современный этап русской прозы обособленным эстетическим явлением. Такая позиция обуславливает наш пристальный интерес к творчеству одних авторов и, возможно, недостаточное внимание к произведениям других.

Рассматривая оригинальные направления современной русской прозы, мы старались исследовать породившие их явления и сам процесс творчества, в меньшей степени занимаясь общественным функционированием той или иной книги. Литература интересует нас как самоценный факт, а не как отражение социальных проблем.

Литературный процесс 60-х годов описан достаточно полно — и в самой России (в либеральные годы), и на Западе. Пафос борьбы и вера в достижимые цели обусловили и известную общность оценок русской словесности этого периода. Гораздо более противоречивы не столь частые статьи и выступления о самой современной рус-

ской литературе. Декаданс нашего времени (как и любой декаданс) породил множество направлений, идей, тем, стилей. Попытка разобраться в этих запутанных явлениях — и есть причина появления на свет этой книги.

Дополнительным стимулом для издания такой работы на Западе стал растущий интерес американских и европейских славистов и просто читателей к русской литературе последних лет. Книга Зиновьева вышла в карманном издании в США. Случайный ньюйоркский таксист сказал нам, что его любимый писатель — Войнович. В маленьком городке в Массачусетсе мы видели студенческий спектакль "Москва — Петушки". Яркая иллюстрация — деятельность издательства "Ардис", возглавляемого американскими славистами Карлом и Элендеей Проффер. За несколько лет они издали на русском и английском языках огромное количество книг современных авторов, впервые познакомив западного читателя с творчеством Ф. Искандера, С. Соколова, А. Битова, С. Довлатова и др. Одно за другим возникают новые издательства, новые периодические издания.

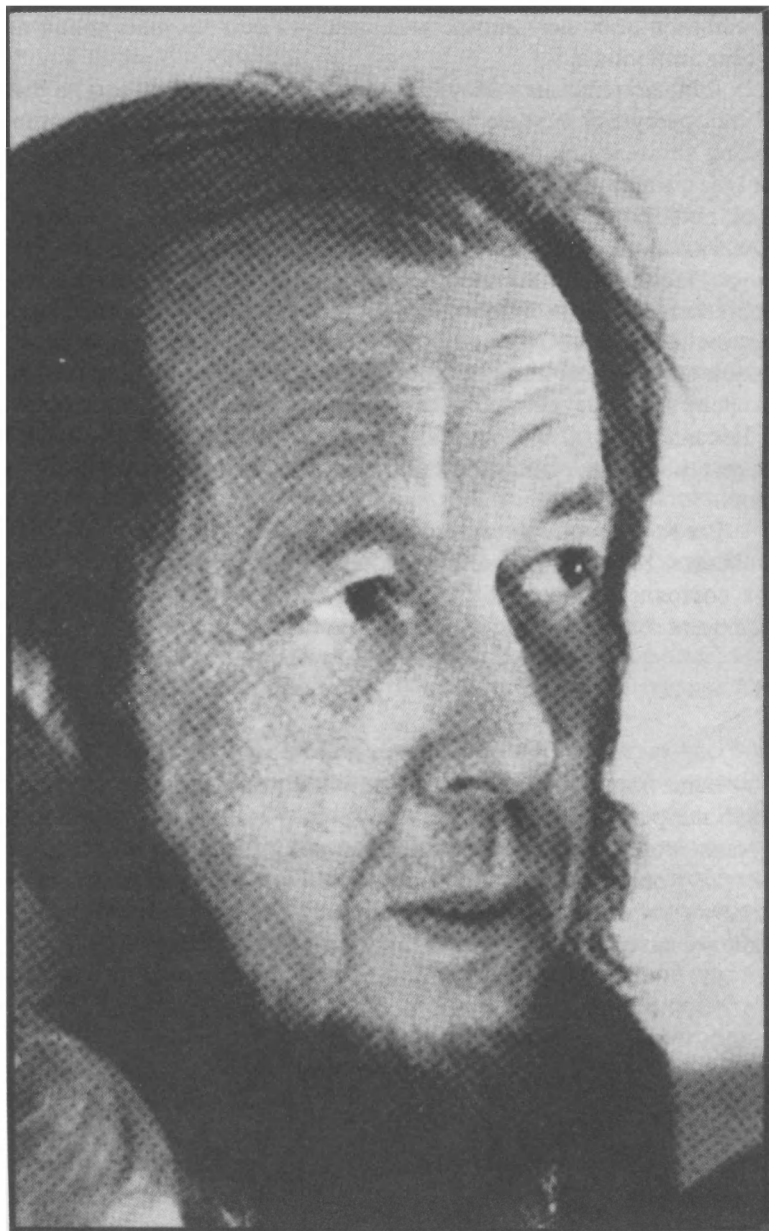
Все это говорит о том, что русская литература продолжает жить на Западе. На это — главная надежда, потому что именно в конце 70-х состоялся массовый (сравнимый только с первыми пореволюционными годами) исход русских писателей за границу.

* * *

Наша книга — не монография. Она не претендует на полный охват выбранной темы — русская проза 70-х годов (в некоторых случаях, когда того требовала задача, мы касались и 60-х). Наша работа — опыт исследования новых течений в современной прозе. Попытка выявить тенденции и направления, которые нам кажутся наиболее интересными, характерными и перспективными.

П. Вайль
А. Генис

Нью Йорк, 1982 г.



Александр Солженицын

1. ФЕНОМЕН СОЛЖЕНИЦЫНА

В этой книге писать о Солженицыне излишне, хотя бы потому, что о нем написано больше, чем обо всей современной русской литературе вместе взятой. И не писать о Солженицыне невозможно, хотя бы потому, что наша новая словесность во многом обязана ему самим своим существованием.

Солженицын не только пробил брешь в официальной советской культуре. Он придал свободной русской литературе авторитет и значение ее классических предшественников. Создал самостоятельную полноценную альтернативу всей художественной системе подцензурного искусства и добился победы в борьбе изобразительных средств и творческих методов. Солженицын сражался не столько с властями и цензурой, сколько с материалом и читателями. Его победа – это торжество литературы над жизнью. Это традиционный в России феномен всесия художественного вымысла и беспомощности административного аппарата. Свободы творца и косности государства.

Писатель Солженицын воссоздал трагедию своего народа с такой мощью, что правда факта уступила умозрительному созданию воображения. Солженицынская Россия стала автономным духовным сообществом, отличным, уже в силу своей достоверности, от исторического прототипа.

При этом Солженицын не упрощал себе задачи, возвращаясь к разработанным моделям русской классики. Он создал свой творческий метод, и его огромный талант и сила убеждения позволили ему удержаться на вершине собственных достижений.

Главное качество и завоевание солженицынского творчества – пафос положительного образа. Он населил свои книги сотнями героев и мучеников, он явил нам десятки чудес стойкости и верности идеалам. И сумел придать этим ангелам подлинность и достоверность, доступную только творениям большой литературы.

Более того, Солженицын развил и завершил идеологическую систему русской классики. Он противопоставил лишнему человеку – главному герою литературы XIX века – человека деятельного, уверенного в своей правоте и стойкого в своих убеждениях. Кажется, все ужасы "Архипелага ГУЛаг", все испытания "В круге пер-

вом”, все мучения ”Ивана Денисовича”, нужны Солженицыну только для того, чтобы было где проверить своих героев.

Писатель, работающий с таким обширным материалом и занятый исключительно глобальными проблемами, Солженицын в первую очередь искал экзистенциальную сущность русской души и находил ее в экстремальных условиях. И может быть, литературное счастье Солженицына как раз в том, что его герои существуют в обстановке тотальной войны против бесчеловечного режима, что у них есть отчетливый и ненавистный враг, что их беспощадная и безнадежная борьба не закончится победой. Ведь они не прошли путь страшных духовных сомнений, как герои Толстого и Достоевского, они только отдали жизнь за право на такие сомнения.

Публикацией ”Архипелага ГУЛаг” Солженицын завершил свое многолетнее и многотомное исследование русского характера. В жанровом сплаве этого шедевра он обобщил весь опыт по созданию монументальной картины нашего общества. Пером художника — скорее, чем историка — он нарисовал черно-белый вариант советской действительности. Солженицын нашел самые выразительные и красноречивые стороны жизни, сознательно выбирая взгляд сверху. И все же вряд ли найдется писатель, который скажет больше о специфически русской индивидуальности, чем сказал в этой книге Солженицын, выбравший себе в качестве героя не человека, а общество.

После ”Архипелага” Солженицын обратился к истории. Он как бы почувствовал, что созданному им миру палачей и жертв не хватает мотивировок. После того, как он с такой силой изобразил искалеченную коммунизмом жизнь советского общества, ему необходимо было найти истоки и причины трагедии. И тут Солженицын отошел от метода, давшего ему мировую славу. Найдя в своих героях бездны мужества и стойкости, он прошел мимо других бездн. Тех, которые привели к глобальной катастрофе народа. Он отказался от поисков метафизической сущности зла, заменив их реальным историческим процессом.

С этих пор, уже много лет, Солженицын пишет грандиозное исследование ”Красное колесо”. Части этой эпопеи периодически печатаются в журнале ”Вестник РХД”. Пока они представляют лишь внехудожественный подбор материалов — результаты архивных изысканий. Солженицын надеется, что восстановив исторический процесс, он сможет объективно объяснить, что произошло в России. Найдет документальное разъяснение делению целого народа на дьяволов и мучеников. Он добровольно отказался от своего дара угадать правду ради того, чтобы правду найти.

В своем новом качестве Солженицын — самая активная и героическая личность русской литературы — превратился в Вермонтского Отшельника. Он изъял себя из литературного процесса, порожденного его собственным творчеством. Солженицын перестал функционировать как писатель, превратившись в общественно-политическую фигуру. Он, как Толстой когда-то, стал голосом России, главным представителем ее народа, символом борьбы за свободу, альтернативой государства. Но в отличие от Толстого, Солженицын не захотел быть вождем и знаменем русской литературы. Солженицын не заметил кризиса реализма в русской прозе, не обратил внимания на формальные искания новой литературной волны. Он игнорировал трансформацию писателей-”деревенщиков”, по-прежнему считая их главными выразителями думающей России. В ореоле своей славы он остался один. Без учеников и наследников, но с эпигонами и апологетами.

Однако именно теперь, с уже сложившимся опытом жизни на Западе, с авторитетом нобелевского лауреата, с репутацией писателя и борца, Солженицын стал говорить с миром. Отбросив систему художественной литературы, но сохранив пафос своего творчества, он стал разоблачать Запад и строить собственную социально-нравственную концепцию. Теперь каждая статья Солженицына, каждая речь его стала важным фактором политической жизни всего мира. Его идеология, восторженно принятая в качестве романов, вызвала возмущенную бурю, будучи высказанной прямо и открыто в виде публицистики. Критика солженицынских идей в эмигрантской среде стала главным содержанием свободной русской мысли. Часто недобросовестная, преследующая лишь честолюбивые цели, она, тем не менее, доказала способность нашей интеллигенции к политическим дискуссиям.

Солженицынская концепция Запада и Востока крайне субъективна и определена. Он обвиняет демократическое общество в слабости и безволии. ”...Смертью давящая жизнь Востока выработала характеры более глубокие, чем регламентированная жизнь Запада” /341/.*

Он отвергает идеалы демократии как плоды бездуховного прагматизма и рационализма, считая, что цель человека не счастье, а ”несение постоянного и трудного долга, так что весь жизненный путь становится опытом главным образом нравственного возвышения” /297/.

* Все цитаты по книге А. Солженицын. Публицистика. ИМКА-ПРЕСС. Вермонт-Париж. 1981 год.

С другой стороны, Солженицын идеализирует Россию, крайне упрощая проблему коммунизма. "Держать в плену другие народы... — это нужда злобного политбюро, а не рядового русского человека" /323/. Отказывая партийным чиновникам в праве быть русскими, он пишет, что "национальность определяется не происхождением, а душою" /307/.

Особенно очевидны слабости исторической концепции Солженицына в отношении дореволюционной России. Он говорит о свободе эмиграции, забывая, что даже Пушкин не мог поехать за границу, хвалит свободу религии, не замечая черту оседлости, отрицает роль цензуры, забывая о ссылках Тургенева, Лермонтова, Шевченко, пишет об отсутствии национальных восстаний, игнорируя Польшу и Кавказ.

Конечно, все эти упущения не случайны. Солженицын знает о многочисленных неувязках своих общественных концепций. Знает, но не считает их важными. Потому что главной своей целью считает разбудить нравственное чувство свободного мира и направить его на тотальную войну с материализмом, неверием, эгоизмом. Ибо в этом он видит метафизическую природу коммунизма, философскую сущность и живучесть его утопических идей.

Солженицын — идеалист. Он не верит в государственные институты: "нравственность — выше права!" /227/, не верит в демократию и выборы, не верит в технический прогресс, в способности человеческого разума. Но он верит в силу религиозного возрождения, в национальный дух, в искупающее страдание, в нравственные ценности, в раскаяние. "Я не вижу других путей, нежели признание своих, а не чужих ошибок. ...Все мы есть Россия, и все мы сделали ее такой, какая она сегодня" /190/.

Солженицын — идеалист, и агрессивный идеалист. Он борется с бездуховностью мира любыми доступными методами (как язвительно сказал художник и литератор В. Бахчанян: "Всеми правдами и неправдами — жить не по лжи"). И борьба эта опасна. Хотя бы потому, что альтернатива, которую предлагает Солженицын взамен демократического компромисса, основана на вере. А государство, построенное на вере в идеал — будь то утопия Платона или тирания Гитлера — не может не быть опасным.

И все же идеализм Солженицына не напрасен. Его фанатическая вера в нравственность делает его нетерпимым, однако духовную историю человечества образует вера, а не сомнения. Вера в существование Моисея и Христа создавала государства. Сомнения — разрушали их. В этой вечной борьбе и происходит духовный прогресс цивилизации.

Все выступления Солженицына написаны с поистине пророческой силой. Со всеми их противоречиями, натяжками, несправедливостями они несут в себе мощный заряд отчаянной веры в свою правоту. Солженицын постоянно будоражит совесть человека, призывая его быть немислимо идеальным. Для него нет компромисса, как нет и реальности. Его крайностный подход к личности требует от человека невозможного. Он отказывается видеть все то, что мешает его построениям, и легко додумывает все то, что им помогает. Но главное значение его публицистического творчества не в интеллектуальном содержании, а исключительно в пророческом пафосе солженицынской проповеди.

Невозможно построить общество по рецептам Солженицына. Но пророки и не могут управлять государством. Суть их дара в преувеличении. Гипербола в качестве жанра и политического инструмента не раз переворачивала цивилизацию. Ведь что, как не преувеличение, есть творчество Иеремии, Мартина Лютера, протопопы Аввакума?

Солженицын — не реформатор, а консерватор. Как все пророки, Золотой век он ищет в прошлом. Его вера в национальный дух утопична и наивна, но именно такие качества и способны превратить веру в жизнь, придать идеалу реальный характер. Сама жизнь Солженицына, его борьба с самой совершенной государственной машиной угнетения, его огромное влияние в развращенном коммунизмом обществе служит лучшим подтверждением солженицынского тезиса — "нравственная позиция вдруг оказывается дальновиднее всяких прагматических расчетов" /261/.

Практически каждое утверждение Солженицына-публициста можно опровергнуть, его конструктивные идеи легко использовать в самых опасных социальных экспериментах. И все же смысл его деятельности, понятой как беспрестанная борьба с бездуховностью современной цивилизации, несет преобразующее моральное влияние на всю идеологическую жизнь человечества.

Современная русская литература развивается не под влиянием Солженицына. Его метод, построенный на пафосе положительного идеала, его архаичский, часто придуманный, язык, его экстремальная по выразительности образная система — все это оказалось непродуктивным в чисто литературном контексте. Нужно обладать талантом Солженицына, чтобы не впасть в ходульность и напыщенность, эксплуатируя исключительно высокие жанры. Все очевиднее, что современный литературный процесс оставляет Солженицына в гордом одиночестве, переключаясь на экспериментальные эстети-

ческие категории. Но как бы ни развивалась наша литература и как бы ни эволюционировал сам Солженицын, авторитет русского нобеля, изгнанника и пророка, будет служить ей нравственным эталоном, системой измерения, в которой примат духа над телом — неизбежная и главная точка отсчета.

2. ДЯДЯ САНДРО И ИОСИФ СТАЛИН

ВЗРЫВАЮЩИЙСЯ ЭПОС

Эпос умер давно. Когда письменность нашла литературу, эпос уже был старым, зрелым жанром. Перекочевав из устной речи в письменную, он просуществовал еще больше тысячи лет и скончался, родив национальные литературы. Его пытались оживить, мистифицируя (Макферсон) и стилизуя (Шарль де Костер). Но невозможно вернуться в детство. Нельзя написать ни новую "Одиссею", ни нового "Сида", ни даже новую "Войну и мир".

И все же Фазиль Искандер создал нечто такое, что с первого взгляда очень похоже на эпос. Есть в "Сандро из Чегема" черты, которые роднят его абхазцев с ахейцами и калеваловскими финнами.

Прежде всего, герой Искандера — народ. И совсем не в том, идиотском, смысле, в котором герой всегда народ, будь это "Слово о полку Игореве" или "Судьба человека". Народ в "Сандро" — это племенная стихия, еще не осознавшая себя нацией. Абхазцы, с обычаем вместо конституции и кровной мезьтю вместо милиции, не фон романа, а плоть его. Их "я" еще не индивидуализировалось до раздвоения личности и Бога. У них — "мы и Бог". Кентавр Искандер, русский абхазец советской эпохи, как и положено кентавру, тоскует по своей "племенной" половине. Из этой тоски происходит эпическая поэма "Сандро из Чегема".

Народ, не расщепленный на личности, архаичный по своему сознанию, есть фигура, несомненно, эпическая. И как у каждого эпического народа, у него есть герой — Сандро (о том, что он все-таки не Ахилл, речь пойдет ниже). Богатырь, великан, демиург эпоса — существо необычайное, но при всех своих невероятных статях, истинно народное. Его достоинства — всегда утрированные черты заурядного соплеменника.

Сандро — богато одаренный абхазец, но абхазец. Как и положено эпическому герою, он не противостоит среде, а лишь высвывается из нее, всегда готовый раствориться в родном племени. В принципе любой персонаж книги может перерасти в героя. Поэтому так легко отделяются от "Сандро" целые главы — про Тали,



Фазиль Искандер

Хабуга, Махаза. Все они могли бы стать притягательным центром повествования, и тогда был бы "Хабуг из Чегема". Потому что эпос пишут о жизни, характере, мировоззрении не человека, а народа.

70000 абхазцев живут на свете. Наследники Колхиды, они получили азбуку 100 лет назад и не успели создать настоящую письменную литературу. Запертые между Черным морем и Кавказским хребтом, абхазцы протащили сквозь 2500 лет своей истории незамутненное родо-племенное восприятие мира. У них даже нет ни Корана, ни Библии. Есть обычай, мудрость старика, голос крови — это их и государственные, и нравственные институты. (Точнее, так было).

Абхазия — идеальный эксперимент по стыковке доклассового общества с бесклассовым, древней морали с моральным кодексом, архаичного сознания с социалистической сознательностью. Искандер в Чегеме нашел не только кладезь фольклора, но и социальный эксперимент, действующую модель общества. Теперь есть Абхазия географическая, историческая и искандеровская, в которой он раскрывает "значительность эпического существования маленького народа".

Как ни странно, искандеровскому миру ближе всего мир Фолкнера (во всяком случае, для русского читателя, неотягощенного американскими ассоциациями). Чем Йокнапатофа не Абхазия, а сага южанина Фолкнера не эпос южанина Искандера?

Фолкнеровская Вселенная — это не бальзаковский срез общества. Конечно, его Сноупсы, Юлы, Бенджи живут по социальным законам, но законы эти формируют не мифические социально-экономические категории, а древние условия необходимости общежития. Трагедия фолкнеровских героев заключается в разрушении эпически-постоянных связей между людьми, во взрыве личности, осознающей себя силой, которая противостоит пещерному единству. Социальная, традиционно монолитная структура эпического племени не выдерживает расщепления на миры-индивидуумы, поглощенные собственными, присущими им имманентно, страстями. Человек по Фолкнеру становится личностью лишь тогда, когда он крушит старые связи ради торжества своего необремененного обычаям "я". Нарушив табу эпически воспринимаемого мира, герой может только погибнуть, но в смерти его будет торжество безнадежного бунта. Закат патриархального Юга — крах эпического единства мира, перелом от цельности к разобщенности. Как колумбово яйцо, Йокнапатофа живет только в скорлупе хитроумной обтекаемости социума. Разбить скорлупу — и яйцо перестанет быть яйцом.

Если фолкнеровская эпичность разрушается изнутри — бунтующей личностью, то абхазскую разламывает стихия фантастической социальной организации — советская власть. И фолкнеровский, и искандеровский эпос — эпос взрывающийся, то есть переходящий в мир романа и всей новой литературы. Крах старого не может служить сюжетом Гомеру, но именно эта идея обслуживает словесность от Средневековья до XXV съезда.

Поэтому неизбежно тянутся к современности сюжетные нити у Искандера (в эпосе они так же естественно остаются в давно прошедшем). Сандро своим личным примером изображает конец эпоса и торжество романа. До большевиков жизнь двигалась по канонам племенного уклада, и Сандро был героем эпоса (может, комического, но эпоса). Но вот пришла новая власть — и Сандро стал героем романа (может, плутовского, но романа). До 1917 года время, как до Рождества Христова, отсчитывается в обратном порядке, пребывая в эпической неподвижности. После 17-го оно стремительно движется в сегодняшнюю, газетную действительность, заменяя степенность "времени, в котором стоим" на хаос времени, в котором мечемся.

Так вырастает не очень понятное, но осязаемое жанровое объединение с оригинальным сюжетом — история эпически воссозданного народа, который, как Монголия, перепрыгивает из наивного и потому разумного родового строя в социалистический карнавал.

ДВА КАРНАВАЛА

Погрузившись в искандеровский мир, быстро ощущаешь свою растворенность в нем. Это потому, что главное его качество — естественность. Отношения чегемцев между собой и с Богом так просты, так добрососедски, что сравнимы только с Золотым веком, а социальная усложненность нашей современной формулы коммунизма так далеко уводит от руссоистской формы первобытного братства.

Как известно, главное в литературе — конфликт. В "Сандро" конфликт есть, но уж очень непривычно он выражен (или понят). В самом деле, есть народ и есть чуждая народу система организации жизни. В общем-то это материал для конфликта любого произведения. Например, "Поднятой целины". Но Искандер сопоставляет не объективные картины народного бытия "раньше и теперь", а проявления наиболее эфемерной и вечной стихии — карнавала.

Карнавал настоящий и карнавал искусственный, советский.

Карнавал — это коллективное проявление этнической сущности. Карнавальное мироощущение отражает сознание, "дух" народа в естественных для него формах. Скоморох или Пульчинелла куда ближе к истинно народному взгляду на мир, чем Толстой или Бальзак. Конечно, фольклорные виды искусства заведомо "народнее" профессионально-авторских. Все карнавализованные формы народного искусства построены на обязательном соучастии-импровизации. Уже частушка предполагает как минимум двух певцов, а масленица невозможна без поголовного участия. Отношения, возникающие при контакте в карнавальных празднествах, выражают древнейшие, первичные социально-нравственные устои. Карнавал как бы воспроизводит начальный комплекс понятий, из которых выработался и социальный этикет, и религиозный канон. Амбивалентность — то есть одновременные хвала и брань, смерть и рождение — вот народная основа карнавального мироощущения.

Двойственность, или, скорее, диалогичность — конструктивный принцип "Сандро". Искандер создает мир, в котором архаизм охраняет карнавал от монологической современности. Здесь все одушевлено. Труд не отделен от пищи, женщина от деторождения, хлеб от вина и жизнь от смерти. Карнавал охватывает все сферы жизни (он пародирует их) и потому становится идеологическим центром. Абхазское застолье — эпицентр духовного существования. В нем находит синкретическое выражение вся жизнь человека и его смерть. Поедание мамалыги становится ритуальным воспроизведением жизненного цикла, приобщением к круговороту природы. Тост тамады играет роль жреческого заклятия мировых сил. И, наконец, вино служит наградой человеку за тяготы труда. (Хотя и сама работа воспринимается как часть диалога с природой).

В рассказе "Колчерукий", который просится в "Сандро", Искандер пишет о веселом обряде поминок — понятии сверхамбивалентном и карнавальном: "Когда умирает старый человек, мне кажутся вполне уместными и веселые поминки, и пышный обряд. Человек завершил свой человеческий путь, и если он умер в старости, дожив, как у нас говорят, до своего срока, значит, живым можно праздновать победу человека над судьбой".

Смерть в этом архаическом мире стоит в одном ряду со всем, что предназначено человеку, и поэтому она лишается разрушительных качеств. Смерть всегда беременна новым рождением, а значит, карнавальна и естественна. Зная об этом, абхазцы уверенно занимают первое место в мире по числу долгожителей.

Искандеровский Чегем исповедует не ислам, а карнавал. С его древним анимистическим культом Земли и всего живого. Патетика круговорота природы наполняет смыслом будни и праздники. Ведь застолье — неотъемлемая часть ежедневного труда. Одушевленность каждого элемента мира ведет к осознанию человеком собственной значительности и необходимости. Чегемец даже в злой тоске не может воскликнуть: "Если Бога нет, какой же я штабс-капитан?" Человек настолько связан с окружающим, что он выполняет не свою волю, но общее предназначенье. Какие же тут могут быть вопросы?

В то место, где Багра́т женился на прекрасной Гали, совершали паломничество чегемские пары, резонно ожидая, что кедр, благословивший одну пару чудесными детьми, не откажет и остальным. Сколько, в сущности, интеллектуального изыска в наивной вере в справедливое распределение достатка и убытка. В то, что "не просите, сами дадут".

Да, но при чем тут Сандро?

Основа карнавала — представление о круговороте, социальном кувырке. Как день сменяет ночь, а зима лето, так и король меняется местами с нищим. Отсюда в карнавальных празднествах обряд увенчания-развенчания. Последний батрак избирался бобовым королем. Его чествовали как самодержца, а потом бросали в навозную кучу. Дядя Сандро — несомненно, король в этой жизни-карнавале. Причем король профессиональный — лучший в мире тамада. Его царское величие бесспорно (оно настолько велико, что Искандер не решается изобразить его на бумаге, понимая беспомощность пера в сравнении с магией тоста). Но король он только до тех пор, пока длится застолье. За пределами пира его ждет неизбежная навозная куча. Сандро не вступает в трудовой поединок с природой, оставаясь "присматривающим" за абхазским столом.

Чегемский карнавальный образ жизни не был чегемцам назначен, ни даже посоветован. Он появился вместе с ними и растворен в их крови. Со дня рождения они знают, каким должен быть человек: работающим крестьянином, пьяницей, пылким любовником, суровым мстителем и тамадой. И если он проживет жизнь в соответствии с тем, что ему положено как абхазцу и мужчине, смерть его будет победой над судьбой.

Такой застала Абха́зию советская власть. Недоверчивые горцы долго колебались, но перейдя на сторону красных, убедились в их силе. О том, что произошло дальше, пишет в статье "О карнавальном характере еврейской истории" Илья Рубин. Он, наверное, первый увидел грустную природу советского общества в виде несмеш-

ного карнавала. "Воскресная праздничность карнавала обратилась в смертную тоску вечного праздника. ...Пародийно сниженный Ад и Рай материализовались на Земле Концлагерем и Заграницей. ...В царстве победившего карнавала восторжествовало трупное равенство продажности и чести, скептической духовности и тупой веры, гуманной строгости закона и распутства беззакония".

Искандер и его герои вынуждены жить в двух карнавалах сразу.

Карнавализованный советский строй сразу стал гротескным. Осознав преимущества обряда возвеличивания шутов, социализм немедленно воспользовался им ("каждая кухарка..."), возложил на себя жестяную корону, но позаботился уничтожить амбивалентность. Увенчать можно, а развенчать...

С этих пор смешной карнавал начал терять чувство юмора и становиться мрачным шабашом. Праздник и застолье стали орудием борьбы и лозунгов. Пир не случался, а разрешался. Масленица и Иванов день превратились в 1 Мая и 7 Ноября. Взятие снежного городка заменилось военным парадом, а тосты теперь произносил только один человек, да и то по телевизору. Огосударственный карнавал прибрал к рукам карнавал народный и удовлетворенно заметил: "Жить стало лучше, жить стало веселей".

Каково ж было наивным абхазцам, которые всю свою жизнь строили по амбивалентным законам "кто работает, тот и пьет", понять новую структуру, в которой кто не работает, тот и заказывает музыку? Старый Хабуг не хуже своего мула знал, что хлеб, труд, земля — слова одного корня. Каково ж ему было узнать, что в "кумхозах" эти понятия четко и навсегда разделились. А чтобы идолопоклонники не забыли правил нового карнавала, сюда высадили эвкалипты — отгонять малярийных комаров, которых здесь никогда не было. Невероятно высокие и бессмысленные стоят по всех Абхазии австралийские деревья памятником распавшегося карнавала.

Искандер старательно сравнивает два действия: снизу и сверху. От сохи и от Кремля. Два способа понимания жизни. Один — по естественным законам, объединявшим пир и труд. Второй — по искусственным, разделившим эти понятия и лишившим этим сладости оба.

По горам Абхазии ходят овцы. По горам советской Абхазии ходят "спецовцы", которые дают шерсть для "обыкновенных маршальских костюмов".

Абхазский охотник попадает в глаз белке. Абхазский партработник Нестор Лакоба стреляет по яйцу, поставленному на голову повара из спецсанатория.

Когда умирает абхазец, его зарывают в землю, и нет ничего важнее обряда погребения. Ибо смерть в земле прорастает новым семенем. Когда умирает человек жертвой нового карнавала, не остается не только тела, но даже имени.

Когда пируют абхазцы... Да, когда пируют абхазцы, они совершают обряд причащения к Богу-природе мамалыгой и "Изабеллой". Но когда пируют карнавальные шуты, тюрьмой и Сибирью заклявшие признание в том, что они карнавальные шуты, то и черная икра блестит машинным маслом, и коллекционное шампанское отдает выдохшейся сельтерской.

В конце книги Искандер, наконец, изображает долгожданный пир, который он застенчиво скрывал за эвфемизмом и недомолвкой. Вот он: "Главное блюдо — молодая козлятина — дымилась на нескольких тарелках. Свежая мамалыга, копченый сыр, фасоль, сациви, жареные куры, зелень..." И все. Конечно, неплохо, но все равно больше похоже на утонченный "Пир пяти князей" Пиросмани, чем на картинку из "Книги о вкусной и здоровой пище". Благородная сдержанность стола должна придавать застолью ритуальный характер, а не уподоблять его нуворишской роскоши спецобедов.

На этом пиршестве Искандер свел двух антагонистов: осколок старого мира, карнавального короля-тамаду дядю Сандро, и представителя новой династии, героя-космонавта. И вот наследник нового, строитель будущего, наконец, получает слово, чтобы в тосте высказать кредо осуществленного впервые в мире карнавала. И он говорит: "Дорогие друзья, — лучезарно улыбаясь, сказал космонавт, — я хочу, чтобы за этим прекрасным столом выпили за комсомол, воспитавший нас..."

Вот он, символ веры, последнее слово, "Не тронь моих чертей" Архимеда, "А все-таки она вертится" Галилея...

Старому карнавалу в лице хозяина-абхазца остается только спросить: "Уж не глуп ли он часом?!" — "Нет, их так учат, — по-абхазски строго поправил его дядя Сандро".

ВАЛТАСАР НА ЛОВЛЕ ФОРЕЛИ

"Сандро из Чегема" — роман-биография. Однако не классическая биография, где все начинается рождением, а кончается смертью

центрального персонажа. В книге один за другим проходят эпизоды абхазского бытия, нанизанные на фигуру дяди Сандро. Эпизоды эти — исключительные моменты жизненного пути Сандро из Чегема. Выстроены они не по хронологическому принципу, который чужд Искандеру, а по логическому — так, чтобы определить окончательный образ человека-народа. И более того — предопределить характер его дальнейшего пути, его будущего. И в самом деле: нетрудно, наверное, предположить, что дядя Сандро мог бы сказать о сегодняшнем дне, о том, что делается в Абхазии и всей стране, о преемнике Хрущита, преемника Большеусого? Да он и сказал — можно считать — за два абзаца до конца гигантской книги, глядя на Чегем: "Худшей корове коровник достался..."

А Искандер, словно торопясь, чтобы не поняли это слишком узко, не подумали, что речь идет о глупом Кунте и его вздорном брате, поясняет: "...Имея в виду всех умерших и покинувших Чегем, а также всех оставшихся в нем..."

Итак, жизнь Сандро проходит перед нами некоей горизонтальной линией, координаты которой легко предсказуются, и лишь случаются всплески там, где что-то происходит. Но логика случая здесь подчинена высшей логике. В какой-то степени книга Искандера построена по законам биографии, как ее понимал еще Софокл — то есть по законам судьбы — от вины до наказания.

Но чьей вины и чьего наказания? Сандро? Ничуть. Он является перед нами здоровым 80-летним и уходит здоровым 80-летним, ни на йоту не меняясь.

Грех и возмездие сопутствуют второму главному герою книги Искандера, для которого, как это ни странно, дядя Сандро, занимающий так много страниц, в определенном смысле служит фоном. Потому что этот второй центральный персонаж куда важнее для истории и Чегема, и абхазцев, которых 70 тысяч человек, и страны, в которой 260 миллионов человек.

Этот герой книги Искандера — Сталин.

Сталин появляется в жизни Сандро на нижнечегемской дороге, отягченный грузом награбленного и грехом убийства семи человек, а завершают цепочку их примечательных встреч (завершают опять-таки не хронологически, а логически) слова: "Сам факт, что он умер своей смертью, если, конечно, он умер своей смертью, меня лично наталкивает на религиозную мысль, что Бог затребовал папку с его делами к себе, чтобы самому судить его высшим судом и самому казнить его высшей казнью".

Сандро и Сталин со всей полнотой выразили суть застывшего советского карнавала, обратившегося "в смертную тоску вечного

праздника”. Они — ипостаси карнавального бобового короля, увенчанного ”понарошке”, не по заслугам. Тяжелому, мрачному, кровавому обману Сталина противостоит веселый обман плута Сандро.

Вообще образ плута, хитреца, шарлатана возникает тогда, когда все общественные отношения переполняют подлость, ложь, лицемерие, обман. Тогда является носитель здорового начала — карнавальный плут — и начинает изрекать истины, кажущиеся обалдевшим от непрестанного вранья людям откровениями. Потому что всерьез такие мысли не протащить — это контрабанда, сурово карающаяся законом, а еще суровее — беззаконием. А плут — он, как сказал поэт, ”дурак, но не мошенник”.

Дядя Сандро закреплен в бытовой общественной жизни уже по определению авантюристически — он не пашет и не сеет, он тамада. Ему чужды многие стороны жизни даже его односельчан. Но он в этой жизни понимает все, он как бы пронизывает все ее слои, забираясь на такие высоты, которые не снились Хабугу и Махазу — благодаря каким-то подозрительным, с точки зрения здорового нормального абхазца, умениям. Умению по-особенному танцевать, например. В госте за самым представительным столом ему позволено сказать такое, что другому и не подумать — он тамада. Единственная трудовая его мозоль — жировая складка на шее. ”Думаешь, легко быть вечным тамадой, — ответил он и еще сильнее запрокинул голову, показывая, что когда пьешь, все время приходится держать ее в таком положении”.

Сандро имеет право плута и якобы простака не понимать — того, чего не хочет. Он идет по жизни, как Пьер по Бородинскому полю, и вполне может потормозить какого-нибудь занятого человека неотложным вопросом или высказать пришедшую в голову мысль. Он успокаивает автора (подразумевая ”будь, как я”): ”Если ты что-то не так написал, ...мы подсказем. Например, так: ”Глуповатый, но правительство любит”.

И поди подкопайся, когда он рассуждает о так называемых ”злоупотреблениях периода культа личности”. ”...Социализм происходит снаружи, а это было внутри. ...Социализм — это когда строят чайные фабрики, заводы, электростанции. И это всегда происходит снаружи, а Лакоба стрелял внутри, в зале санатория. Как это одно другому мешает?”

И вправду — никак. 60 лет уже не мешает.

60 лет уже идет в стране жизнь понарошке, наоборот, а возврат к нормальным человеческим отношениям стал карнавальной вольностью. Катастрофический антагонизм архаического народного сознания и власти пронизывает все общество в целом и книгу Искандера.

С одной стороны — эпическая фигура Баграта, с другой — Шалико. Пылкий Баграт заполняет "чадотворящую форму" Та-ли со страстью, доступной раблезианским героям. Завмаг Шалико, жулик и воришка, залезает в постель к своей невинной родственнице тайком, пока в отъезде жена. И архаика мстит ему за подлог, за подмену чувств и страсти похотью — когда приезжает отец обесчещенной девушки Махаз и перерезает Шалико горло.

На картине Брейгеля "Битва масленицы с Великим постом" карнавальный король едет, увешанный утварью и побрякушками, довольный и счастливый среди радостно хохочущего народа. А в нашей стране генсек, окончивший войну генерал-майором от политработы, вдруг оказывается награжденным 60 боевыми орденами. И в этом виде на холсте работы Ивана Пензова он повисает в вестибюле Третьяковской галереи, предворяя Рублева и Врубеля.

Вообще образ бобового короля на престоле самой сильной в мире державы проходит логически стройные этапы. Все они оказались во главе этой самой державы случайно, не по личным заслугам — и зловещий убийца Сталин; и "волюнтарист" Хрущев, который был слишком комичен со своей кукурузой и башмаком на трибуне ООН; и, наконец, Леонид Ильич Брежнев, воплотивший в себе всю амбивалентную сущность шутовского короля — он-то несет картофельные медали с полным достоинством и серьезностью.

До Брежнева в книге Искандера не доходит, но в силу той самой предсказуемости, о которой шла речь выше, его образ маячит за фигурой Сталина. Ибо жизнь не меняется принципиально, и если "Сталин — это Ленин сегодня", то и Брежнев — это Сталин сегодня.

Сандро — тамада. Сталин — великий тамада.

Сандро — карнавальный король, которого ждет развенчание, когда последний гость свалится под стол. Сталин — карнавальный король, который никогда по-настоящему и окончательно не будет развенчан, даже когда последний его подданный свалится с пулей в затылке. Даже когда свалится он сам. В этом кошмарное постоянство советского карнавала. Да, Хрущев может вроде бы и развенчать своего предшественника. Может произойти и вовсе карнавальное действие: Сталина вынесут из мавзолея, с карты сотрут города его имени, вычеркнут его имя из учебников истории. Но пройдет еще немного лет, и всерьез заговорят о возрождении сталинизма.

Нет, никогда не будет развенчан Сталин — бобовый король карнавала, которому не видно конца.

Сандро — плут, который может сказать правду среди общей лжи. А Сталин? Сталин — плут?

Как-то жутко употреблять это слово, говоря о человеке, при котором уничтожены десятки миллионов людей. Но искандеровское настойчивое соотнесение двух главных героев заставляет задуматься. Разница в плутовстве и шарлатанстве — не только в масштабах. Сталин тоже говорит правду. Но — директивную. Точнее — ложь, которая становится жизненной правдой миллионов. "Жить стало лучше, жить стало веселей". И значит, так и есть — какие сомнения.

В блистательной главе "Пиры Валтасара" есть примечательный эпизод. Абхазский лидер Нестор Лакоба произносит тост за скромность вождя, который не захотел принять бесплатно мандарины в подарок, обещая отдать с первой полочки. И довольный Сталин вдруг говорит правду, позволенную только ему, увенчанному шутами шутовскому королю: "Не мы с тобой сажали эти мандарины, дорогой Нестор, ...народ сажал... — Народ сажал, — прошелестело по рядам. Народ сажал, повторил Сталин про себя, еще смутно нащупывая взрывчатую игру слов, заключенную в это невинное выражение".

Искандер проводит Сталина по жизни Сандро (или наоборот?), сталкивая их в ситуациях, чреватых смехом и смертью.

Молодой Сталин мог убить маленького Сандро на нижнечегемской дороге, и его натура так, видно, и не простила себе того, что не убил. А его чутье мучительно пыталось высмотреть во взрослом Сандро того подростка-папушка — и на пиру у Лакобы, и во время ловли форели на горной речке.

Там, на речке, было почти совсем не страшно. Сталин даже шутил: "Кушайте цыплят, а то они вырастут". Сталин даже подарил Сандро кальсоны, что и спасло, по убеждению Сандро, абхазский народ: он понравился Сталину, и абхазцев не стали выселять, хотя эшелоны стояли уже наготове. А если б Сандро не промочил кальсоны, а если б не понравился Сталину?

Лакоба стрелял на пиру в яйцо на голове повара, и это было смешно. А если бы попал чуть ниже?

Сталин на рыбалке спросил Сандро: "Где я тебя видел, рыбак?" А если бы вспомнил?

А если бы... Сталин вдруг забывается в разгар пира, и вот снова то видение. Он едет на арбе, везет виноград в давальню. Он — не в юности, а такой, как сейчас. И приехавший гость из Кахетии разговаривает с соседом, и сосед говорит: "Это тот самый Джугашвили, который не захотел стать властителем России под именем Сталина..."

Хлопот, говорит, много, и крови, говорит, много придется пролить”.

Хождение по жуткой грани, единство страшного и смешного, скрещение действительного и желанного, невозможность недостижимого — под таким знаком проходят встречи Сталина и Сандро. И фон, который дает Сандро, выказывает все зловещие черты плутарихана, воровски захватившего власть над душами и телами.

Искандер, что не часто случается с ним, резюмирует: ”...То, что кажется равнодушием природы человека, может быть следствием высочайшей мудрости его нравственной природы.

Человеку дано стать палачом так же, как и не дано становиться им. В конечном итоге выбор за нами.

И если бы желудок людоеда просто не принимал человечины, это был бы упрощенный и опасный путь очеловечивания людоеда. Неизвестно, куда бы обратилась эта его склонность.

Нет человечности без преодоления подлости и нет подлости без преодоления человечности. Каждый раз выбор за нами, и ответственность за выбор тоже”.

Пики-эпизоды, по которым строится искандеровское повествование, неумолимо ведут одного из двух главных героев книги — Сталина ^з от вины к наказанию. Это так. Но выбор, как и у всякого человека, за ним самим. Поэтому не может быть Иосифа Джугашвили, не захотевшего стать Сталиным, а есть Иосиф Сталин.

А рядом — человек, без причинно-следственной судьбы, как и полагается эпической фигуре, хранитель традиций, истинный карнавальный король, тамада — Сандро из Чегема.

* * *

”Сандро из Чегема” — прозрачная книга. Ее не ощущаешь продуктом типографского производства. Ей больше бы подходила устная жизнь. Как Ходже Насреддину. Нет сопротивления материала, нет напряжения чтения. И отсюда приходит неблагоприятная несправедливость: за книгой не видно автора.

Живопись XVIII века была немыслима без того последнего глянца, который скрывал мазок, след человека в божественном произведении искусства. Искандер не прячется за дела своих героев, просто он сам ощущается одним из них (так в общем-то и есть). Впечатление такое, что ”Сандро” не написан, а записан, как тот же ”Насреддин”.

Это неправда. Фазиль Искандер с таким же правом, как и Фолкнер с его Йокнапатофой, может поставить под картой Абхазии свое имя в качестве единственного хозяина.

Нет никакого Чегема, Мухуса, Эндурии. Все выдуманно в этой абхазской Швамбрании. И все герои, населяющие эту плодородную страну, плод фантазии, может быть, последнего писателя-реалиста.

К концу книги Искандер устал от своей невидимости. Все чаще за веселым и наивным образом автора начала "Сандро" появляется грустный утомленный московский писатель, который знает, что он написал прекрасную книгу. И еще он понимает, что как ни хорош родной мир Чегема, его больше нет, а может, никогда и не было. Все дальше уходит в прошлое золотой век, все больше похож на живой анахронизм дядя Сандро, и некуда пойти, и некому сказать...

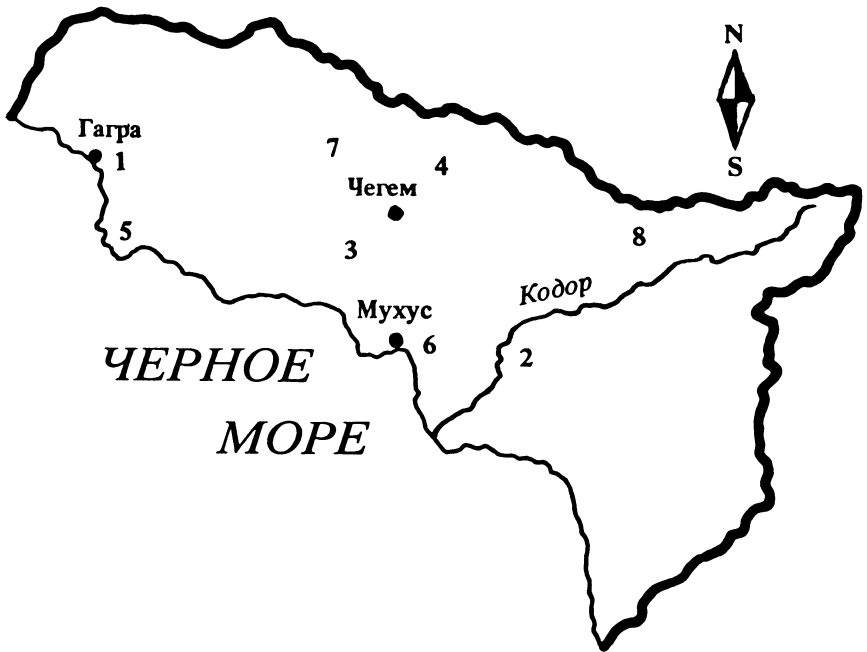
Все множит и нанизывает дорогие воспоминания Искандер. Все пробует своего любимого героя в новом застолье. И все боится, чтобы за здоровьем Сандро не замаячила тень забытого Фирса.

Эпос не мог быть ни веселым, ни грустным — ведь он был единственной истиной, то есть, какой есть. Плутовской роман не мог быть трагичным — для этого он был слишком циничен. Жанровая мешанина "Сандро из Чегема" — обращается в невеселую драму "Вишневого сада" (которая тоже называется комедией).

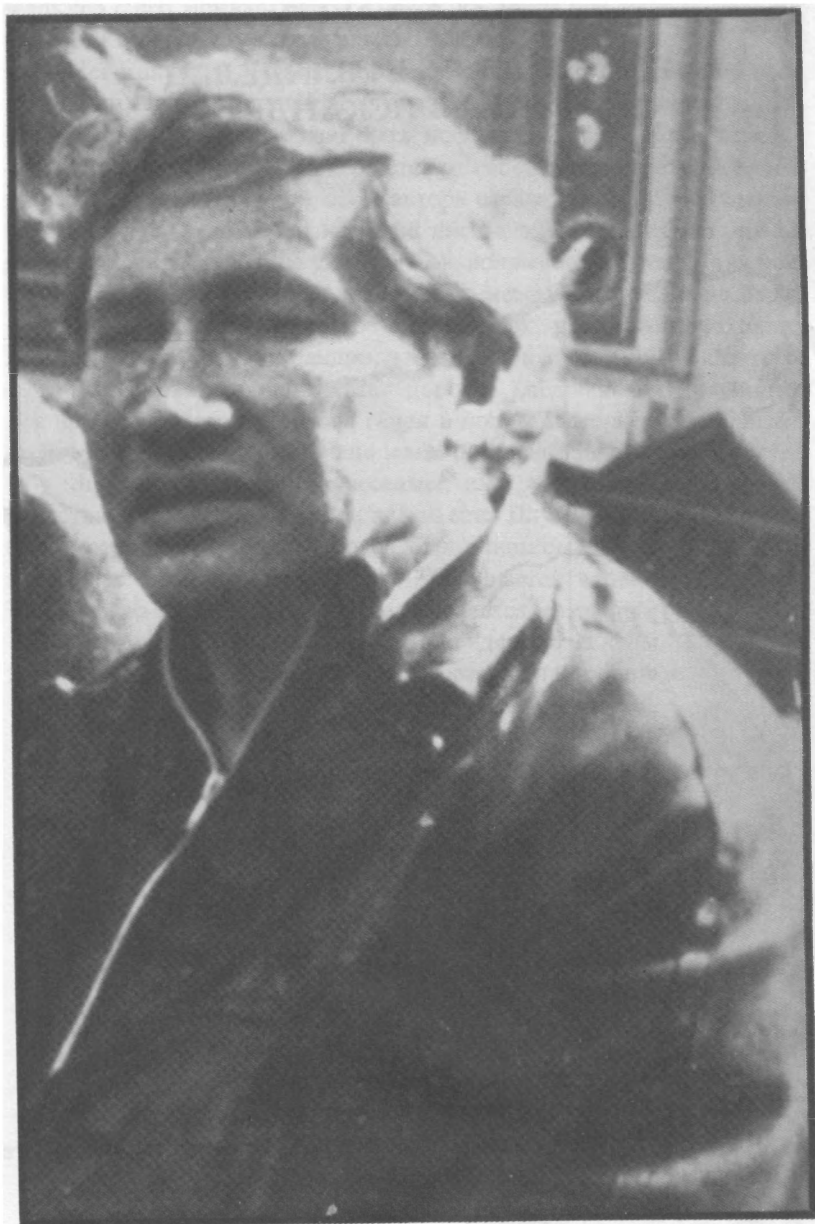
Причины грусти веселого Искандера очевидны. Какой уж тут сад, какое дворянское гнездо, не оставят и коровника.

АБХАЗИЯ

ЕДИНСТВЕННЫЙ ВЛАДЕЛЕЦ —
ФАЗИЛЬ ИСКАНДЕР



- 1 – Встреча Сандро с принцем Ольденбургским
- 2 – Битва на Кодоре с деревянным броневиком
- 3 – Первая встреча Сандро со Сталиным на Нижнечегемской дороге
- 4 – Каштановая роща, которую Сандро продал Самуилу
- 5 – Санаторий, в котором стрелял Лакоба
- 6 – Здесь Махаз выпил кровь Шалико
- 7 – Кедр Баграта
- 8 – Сталин на ловле форели



Георгий Владимов

Photo by V. Sychov

3. ПАЛАЧИ И ЖЕРТВЫ

Сначала "Иван Денисович", а потом "Архипелаг ГУЛag" превратили лагерную тему в современной русской литературе чуть ли не в основную, а может, и единственную тенденцию. Огромный талант, гражданское мужество и всемирная известность Солженицына придали этой теме авторитет последнего слова нашей культуры. Лагерь стал как бы эталоном русского характера в его художественном воплощении. Весь мир в очередной раз содрогнулся от глубины бездны, открытой русским писателем. Мощный гражданский порыв возмущения прокатился по планете. В европейские языки вошли слова "зека", "зона", "пайка". На какое-то время русская литература опять взяла на себя роль совести человечества. Ее жестокая поэтика экстремальности взбудоражила государственных деятелей, бунтующих студентов и благодушных обывателей. Мощная реалистическая традиция еще раз справилась с гражданским кризисом бесправного русского общества. Создала идеалы, нашла оправдания, облагородила поколение.

Солженицын был не единственным представителем этого потока. Но он был главным и самым авторитетным в его течении. До, во время и после Солженицына расцветала лагерная литература. Представленная, как правило, мемуарами, она выплескивалась в качестве художественной словесности — в виде романов, новелл, песен и стихов. Первоначально весь пафос ее был сосредоточен на свидетельствах очевидцев. Страшная трагедия должна была обрести язык, и сам факт трагедии вынуждал к жизни форму документа. Качества художественной литературы появлялись сами, без воли автора.

Грандиозность пережитых страданий обрела естественную выразительность плаката, монумента, памятника. В соответствии с давно установившейся традицией, русская литература сумела выполнить не только функции истории, но и роль гражданского зодчества. Лагерные мемуары, и в первую очередь "Архипелаг", стали памятником жертвам коммунистического режима. Самиздатским аналогом скульптурной группы "Мать-Родина". Не дождавшись, пока на Колыме откроют музей-заповедник, литература устроила свой мемориал, куда более значимый, чем любое изобретение архитектурного искусства, воодушевленного гражданской скорбью.

Но были и чисто литературные причины, которые вызвали к жизни лагерную тему. Это — тяга к героическому. Официальная советская литература пыталась удовлетворять эту потребность бесчисленными книгами о войне. Идея народного героизма воплощалась в борьбе с фашистами. Историческая победа в войне заранее оправдывала кровь и смерть. Пафос страдания (даже в таких книгах, как "Сотников" Василия Быкова) размывался государственным оптимизмом народа-победителя.

Истинная трагедия — уничтожение 60 миллионов людей в лагерях и тюрьмах — требовала своего воплощения не только как исторический факт, но и как художественная концепция. Лагерная литература нашла ей адекватное выражение в специфическом герое и сюжете, во всем идейно-художественном комплексе, который позволил обрести этому виду русской словесности свое имя и форму.

Может быть, лучше всего это удалось Варламу Шаламову, чьи монументальные "Колымские рассказы" стали нравственной энциклопедией ГУЛага. Шаламовская книга — гораздо шире понятия разоблачительного документа. Это философская проза, которая исследует человека в экстремальных физических и моральных условиях. Его герои — личности идеальные. В том значении термина, в котором физики говорят об идеальном газе. Герои эти лишены структуры. В рассказах Шаламова нет инженеров, мужей, отцов, детей, граждан. Есть только люди. Без прошлого, будущего и часто настоящего. Они лишены не только надежд, но даже и ненависти. Потому что зло, их окружающее, безлико и бесцельно. Оно слепо, как солнечное затмение. Единственное свойство шаламовских героев — жизнь. Призрачное, неуверенное в самом себе существование. Но главное, идейное достижение писателя, — нравственный императив, которым он наделяет этих полутрупов: "Вот он здесь еще живой и никого не предал и не продал". Шаламов далек от любых деклараций. Ему вообще чужда оценка событий. Он просто замечает, ненавязчиво, как бы проходя, что никакие внешние условия не могут лишить человека возможности совершить подвиг — остаться самим собой.

Верность себе, мужественное противостояние злу — эти качества так или иначе прослеживаются во всех мемуарных книгах этой эпохи. Надежда Мандельштам, Лев Копелев, Эдуард Кузнецов, Владимир Буковский, Анатолий Марченко и многие другие разрабатывали тему героического в этом аспекте. В их книгах личность автора полностью подавляет исторический фон. Слово получает идеологическую нагрузку именно вследствие авторского героизма. Лагерь, режим, палачи становятся только средством

испытания человеческой твердости. Со времен протопопы Аввакума в России привыкли относиться к злу как к некой мистической категории, как к неизбежной альтернативе идеальной духовной субстанции.

Поэтому лагерная литература сказала гораздо больше о жертвах, чем о палачах. Хотя и видела свой долг в обратном.

(Сергей Довлатов в своей повести "Зона" довел этот тезис до принципа. Его герой – надзиратель Алиханов – наблюдает палачей и жертв как единое целое. Сидят все – и заключенные, и охранники. В Большой зоне СССР для героя повести Довлатова лагерные границы превратились в государственные).

Лагерная литература преодолела колючую проволоку, разделившую Россию, и сделала страшный ГУЛаговский опыт достоянием всех. Более того, она выработала особую лагерную этику, язык и даже мышление, сделав нас всех соучастниками истории. Пафос героического противостояния дал русской литературе новую концепцию положительного героя. Идеал безнадежного мужества стал знаменем культурной России. Как сформулировал Владимир Буковский: "Каждый хотел иметь право сказать своим потомкам: "Я сделал все, что мог. Я был гражданином, добивался законности и никогда не шел против своей совести".

Но литература по самой своей сущности не способна долго находится на узкой, хоть и высокой, платформе гражданского служения. Этика и эстетика лагерной прозы соответствовала экстремальным условиям жизни. В мирное время она себя чувствовала как ветеран, утомивший всех своим героическим прошлым. Литературные приемы, принесшие ей славу, перестали вызывать рассчитанный эффект. Когда исчезло четкое разделение на палачей и жертв, исчезла и ясная поэтика лагерной литературы. Эмиграция, борьба диссидентских партий, общий кризис гражданских настроений – все это потребовало новых форм и новых идеалов. Лагерная литература пережила свою славу и сама стала традицией, породив определенный алгоритм повествовательной манеры и изобразительных средств.

Существует определенная сложность в том, чтобы писать о лагерной литературе в терминах самой литературы. Ведь за каждую страницу мемуаров заплачено кровью и страданиями. Они всегда больше, чем просто книга. Это еще и свидетельство обвинения, и некролог, и реликвия. Но если все же искать чисто художественный аналог эпохи, если отвлечься от масштабов и результатов, если забыть об общественном мнении и долге перед погибшими, то самым ярким, символическим памятником лагерной литературы представляется короткий роман Георгия Владимова "Верный Руслан".

Произведение это поразительно и уникально, потому что рассказывает о сильном и страстном герое. Создает образ существа цельного, непреклонного, поглощенного одной могучей страстью. И страсть эта — верность. Или другими словами — любовь к начальству.

Руслан — воплощение собачьих доблестей. Он познал все премудрости службы. Он достаточно горд, чтобы ценить благородство своей сильной и цельной натуры. И он достаточно умен, чтобы понять неправильность своей судьбы. И все же Руслан презрел свободу, любовь, справедливость. Не из-за страха, и уж не из-за похлебки он ограничил свое предназначение верностью. Одной из самых поэтических и сомнительных добродетелей.

Долг для Руслана понятие религиозное. Он способен подвергать сомнению догматы Службы, даже восставать против них. Но верность — доминанта его характера — всегда возьмет верх над всеми колебаниями отступничества. Потому что "лучшей наградой за Службу была сама Служба".

Владимов создал оскорбительное аллегорическое произведение. То, что Руслан — символическое обобщение русского народа, еще можно было бы простить автору. Но то, что Руслан оказался в стане палачей; то, что верность и жалость, лучшие качества русского народа, стали натурой сторожевого пса; и что жалость к жертвам не мешает верности палачам...

Так искусно построен этот роман, что нельзя не проникнуться сочувствием к Руслану. Нельзя не восхититься суровым благородством его характера, преданностью делу и искренностью помыслов. Ведь не кривил душой Руслан, когда провожал зеков "в стройную обитель добра и покоя, где стройный порядок излечит их от всяких недугов".

Конечно, палачи обманули пса. Подсунули ему, неискушенному самостоятельной мыслью, ложные идеалы и вредные понятия. Конечно, Руслан — жертва человеческого воспитания. Не он, а его бездушные учителя виновны в извращении вечной собачьей природы, главный закон которой — быть другом человеку. Но есть и маленькая ошибка в этом рассуждении. Была у Руслана хоть и малая, но свобода, свобода выбора. Ведь хватило этой свободы интеллигентному и тонкому Ингусу. Не подчинился он уродливой системе. Да ведь и сам Руслан принял участие в собачьем бунте. Значит, была у него своя воля, чтобы понять, где истинный враг.

Владимов, исследуя феномен ГУЛага, пришел к парадоксальным выводам. Изучая жизнь по ту и эту сторону колючей проволоки, он не обнаружил принципиальной разницы. Более того, где-то

по пути повествования размылись в общее пятно палачи и жертвы. "...Раз на тебя родина обиделась..." — это голос палача, вертухая, надзирателя, Русланова хозяина. А вот жертва, добрая, всепрощающая русская баба Стюра: "Люди все свои, советские, какие же могут быть секреты?" И дальше — "Таких гнид из нас понаделали — вспомнить любо".

Такой четкий и ясный по построению роман, посвященный подвигу верности и трагедии непонимания, вдруг теряет всю однозначность своей идеи. Страшная судьба Руслана и Потертого, Хозяина и Инструктора, Стюры и Ингуса переплелись в сюжетный клубок, который мерно, все набирая силу, катится к главному вопросу — "кто виноват?" И главному ответу — "мы виноваты".

Владимов разрушил стройную тектонику лагерного жанра, уничтожив разделение на палачей и жертв. В простой истории сторожевого пса Руслана он увидел трагедию народа, который сам выбрал себе приговор и сам привел его в исполнение. Подвиг Руслана оказывается не только напрасным. Он компрометирует всю идею героического. Благородная верность приравнивается к отказу от ответственности. Мужественный Руслан все больше походит на офицера из "Исправительной колонии" Кафки. Его преданность бесчеловечной системе, пыточной исправительной машине, как бы повторяет кафкианскую фантазмагорию. И только верность деталям всероссийского лагерного опыта мешает перенесению романа Владимова в область притч и иносказаний.

"Верный Руслан" — поэтическая вершина целого пласта русской литературы. Владимир, используя достижения мемуарно-обличительной словесности, сумел перевести уже ставший привычным материал в другую категорию. Он разрушил антитезу палачей и жертв и создал истинный реквием по тем и другим. Этот роман определил художественные поиски двух десятилетий, обобщив правду до вымысла. Он оказался над понятиями мести, ненависти и даже справедливости.

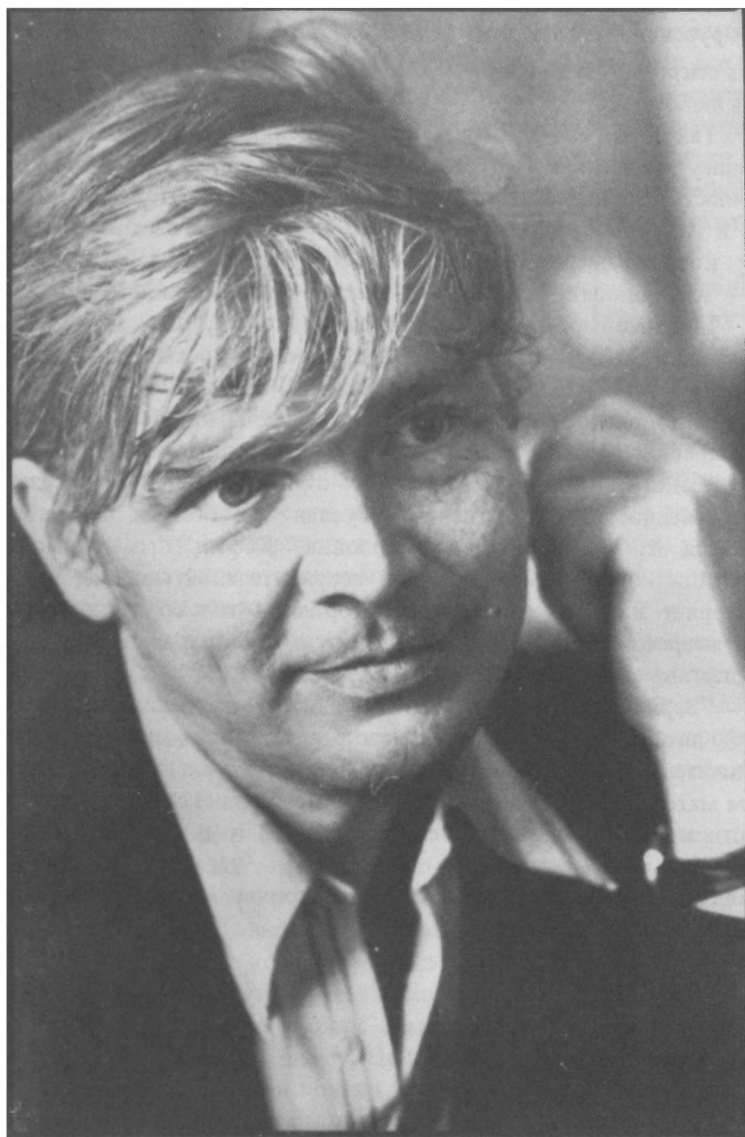


Photo by V. Sychov

Венедикт Ерофеев

4. СТРАСТИ ПО ЕРОФЕЕВУ

Сцена представляет собой кабак... Направо прилавок и полки с бутылками. В глубине дверь, ведущая наружу. Над нею снаружи висит красный засаленный фонарик. Пол и скамьи, стоящие у стен, вплотную заняты богомольцами и прохожими. Многие, за неимением места, спят сидя. Глубокая ночь. При поднятии занавеса слышится гром и в дверь видна молния.

А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем. М., 1978. Соч., т. 11, стр. 183.

”Москва – Петушки” – это ”Исповедь сына века”, это ”Герой нашего времени”, это ”Сентиментальное путешествие”, это ”Всеписьнейшая литургия”.

Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины – ты один мне поддержка и опора, о великий, могучий, правдивый и свободный русский полив! Не будь тебя – как не впасть в отчаяние при виде всего, что совершается дома?

Это роман маслом для фортепьяно с оркестром, написанный на смещении критериев – и потому единственно правдивый. Его, Ерофеева, явление предвидя, писал великий русский поэт:

Подыдем стаканы, содвинем их разум!
Да здравствуют музы, да здравствуют разом!¹

* * *

Пить всегда смешно. Смешно пьющему, смешно тем, кто смотрит на пьющего. Любой абстинент упирается в неразрывность пьяного и смешного: смешное уже не может быть опасным. Сакральный смех в истории человеческого духа представлял и представляет

¹ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10 томах. Изд. АН СССР, М., 1957, т. 2, стр. 269

глубинное позитивное начало. Очищение от предыдущего "серьезного" цикла, обновление жизненных сил, возвращение к изначальному акту творения. Глобальный смех (не юмор и сатира тощего реализма) — есть сила живородящая. Карнавальным смешным мир навыворот Рабле и Гоголя — законченный образец такого смеха.

И всегда карнавальным мирозозидающий смех сопровождался буйным кликом: "Nis bibitur!" — "Выпьем!"

Когда мы смеемся над забулдыгой, переползающим дорогу, сакральный смех щекочет нам горло, и в алкаше мы хохотом приветствуем революционера, пытающегося заменить "серьезный" мир смешным.

По своей литературной сути "Москва — Петушки" — фантастический роман в его утопической разновидности. Венедикт Ерофеев создал мир, в котором трезвость — аномалия, пьянство — закон, а Веничка — пророк его. Мир — это мир, и он не может жить с сознанием ущербной неполноты своего бытия. Ерофеев творил не на пустом месте: мир уже был, но мир был плох, и следовало создать его заново.

Веничка Ерофеев глубоко убежден: трезвое человечество губит свою прекрасную душу на все то, из-за чего "люди столько стараются, суетятся, работают, плавают и воюют".¹ Нет, человек — частица вечного — должен жить чисто, светло и прекрасно. Так, чтобы не ошибиться в рецептах. В поисках блаженства познания промысла Божьего. И когда человек познает его, то будет в душе его радость и умиротворение, и всегда будет в мире его вымя и херес, а сам он будет сидеть и играть — то на мандолине, то в сиду. И если есть ад нашего сумасшедшего земного мира, то есть и рай высшего царства, в котором человек, не отвлекаясь на погоню за бессмысленными ценностями, сидит и постигает высший смысл непостижимой икоты.

"Но есть и Божий суд"², — кричит Веничка, и ангелы слышат его.

* * *

"Прихожу в Сорбонну и говорю: хочу учиться на бакалавра. А меня спрашивают: "Если ты хочешь учиться на бакалавра — тебе должно быть что-нибудь присуще как феномену. А что тебе как феномену присуще?" ...Я говорю: "Ну, что мне как феномену может быть присуще? Я ведь сирота." "Из Сибири?" — спрашивают. Гово-

¹ Ф. Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль. М., 1956. стр. 8.

² Лермонтов, М. Ю. Собр. соч. в 4-х томах, М., 1975, т. 1, стр. 25.

рю: "Из Сибири". ...Подумал и сказал: "Мне как феномену при-
сущ самовозрастающий логос".

Хороши бы мы были, если б искали смысла и расшифровки
того, что смысла и расшифровки не имеет. То есть полива.

Полив — отпрыск великого и могучего — один он утеха и от-
дохновение. Укрытие алогизма нелепицы от разбушевавшихся при-
чинно-следственных связей. Если не он, то кто ответит божественной
глоссолалией, чудным ангельским языком на тусклый и серый глас
будней. Но что есть полив?

Полив суть полиассоциативное семантико-фонетическое явле-
ние, порождающее квазилогику. Полив — экстаз языка. Захлебыва-
ющаяся скороговорка смыслов и рифм, ибо "человечество гово-
рит в рифму чаще, чем оно думает".¹ Если бессмысленное созвучие
"бовь-ровь" по гроб связывает смерть с рождением, то почему
рифма имен и понятий не может бисерной игрой прорваться сквозь
тьнь обыденности в день потустороннего — абсурдом полива. Ведь
повторяет десятое поколение школьников гениальный полив бес-
смертного человека — "Редкая птица долетит до середины Днепра".
Брюссельско-вологодское хитросплетение абсурда, "dada" дадаи-
стов, священное "ом мани падме хум" тибетских мудрецов — не есть
ли все это сгусток сверхчувственной информации? Не есть ли это
ключ к Богу? И ключ к Богу?

Сидит Веничка в мансарде, мезонине, флигеле, антресоли, чер-
даке и сочиняет эссе по вопросам любви под французским назва-
нием "Шик и блеск иммер эlegant", а абсурд корчится в поливе, и
рвется из него подспудная и откровенная ясность бессмыслицы.
Ясность голосащей юродивой, чей ангельский язык понятен лишь
ей и Богу.

* * *

Отчего "Москва — Петушки" так похожи на "Путешествие из
Петербурга в Москву"? Не оттого ведь, что путешествие, что там
Хотиллов — тут Салтыковская, там Крестьяны — тут Дрезна. А вот:
"...И узрел, что бедствия человека происходят от человека, и часто
от того только, что он взирает непрямо на окружающие его предме-
ты". Откуда это? Понятно, по языку понятно, что из Ерофеева, но и
дворянский революционер Радищев смог бы такое написать.

Или это: "Все на свете должно происходить медленно и непра-
вильно, чтобы не сумел загордиться человек, чтобы человек был

¹ А. Терц. Голос из хора. Лондон, 1973, стр. 18.

грустен и растерян”, — это уже, конечно, Радищев, человек глубоко религиозный, несмотря на все свое свободомыслие, но вполне мог бы быть и Ерофеев.

А разве не одна и та же по сути мысль сквозит у обоих русских писателей: ”Член общества становится только тогда известен правительству, когда нарушает союз общественный, когда становится злодей!” Диалектическая спираль вознесла этот тезис на новую высоту, и в стране, где всегда есть место подвигам, каждый член общества известен правительству, потому что каждый — злодей, и поэтому злодей — каждый. И мерзавец Веничка, в пагубном легкомыслии убегающий в петушинские прелести, ибо ”непрямо взирает на окружающие его предметы”, а уж этого-то делать никак нельзя. Он, мятежный, ищет уголок, в котором не всегда есть место подвигам.

* * *

Как изменился мир со времен евангелистов! Где взять их наивную и мудрую простоту выражения? Будет день — будет и пища.

Несть числа уверткам и вывертам инженеров человеческих душ. Да что толку: все уже сказано, и по-всякому. А Ерофеев пришел в мир с новым миром, как же рассказать о нем? Ведь новому миру нужен новый язык. Где взять?

И взял Веничка все книги, что были до него. И из каждой взял понемногу и взял лучшее из лучших и худшее из худших. Никого не обидел Веничка от Антонина Дворжака до Николая Островского. Все собрал он воедино и рассказал в назидание народам древности повесть о людских страстях и томлении духа. И вышло, что все великие инженеры поют под его, Венину, дудку, а если где и соврал Веничка, то неизвестно, у кого лучше получилось.

Как будто прост и незатейлив рассказ Ерофеева, а сколько серебра по хрустально звучит в его изысканной фразе. Только пропущенной главы ”Серп и Молот — Карачарово” не достает, чтобы воистину оценить неожиданность эпитета и удивительный ритм инверсий, патетику высокого слога и синтаксис потока сознания, хитрый умысел речевых характеристик и лирику молитв. Монтаж цитат, коллаж реминисценций.

Кто другой, как не Ерофеев, мог так воспеть красу несравненной из Петушков, у которой коса от затылка до попы? Только тот, мудрец народов древности, который писал:

Ой-ой,
Не зад у ней, а праздничное шествие!¹

* * *

Композиция, архитектоника — эти готические, остроугольные слова-скелеты — так не лепятся к Веничкиному апокрифу. Но стоит взглянуться в блаженную поступь кайфа, как привычный взгляд различит в псевдохаосе слов и поступков тщательную пропорцию и гармонию. От первого робкого глотка до мучительного отсутствия последнего. От утренней закрытости магазинов до вечерней. От похмельного возрождения до трезвой смерти. Гладко экспозиция переходит в завязку, та — в кульминацию, а оттуда — к трагическому эндшпилю с неминуемым катарсисом. О, как точна и искусна клиническая картина пьянства в ее классицистском триедином варианте! Как знает автор свою тему и как подчиняется она ему! И как взлеты алкоголического духа услужливо ластанся к восторгам желудка. Да, дух, могучая Веничкина идея, до унижительного связана с каждым глотком пахучей амброзии.

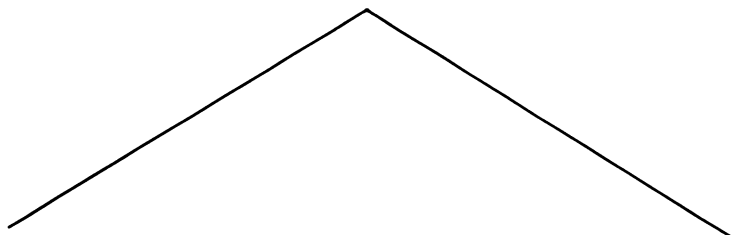


Рис. 1

Всмотритесь в этот тупой угол и возблагодарите Бога за тупость этого угла. Ибо в его вершине — блаженство, а в лучах — восхождение и пропасть. Вот с первой дозой теплой "Кубанской" начинается восхождение по пологому левому лучу. И с каждой дозой растет Веничкино преклонение перед мудростью и бесконечностью Всевышнего, и все ближе и достижимей кажется светлый образ мира с хересом и сикой. Но слишком узко соединение двух лучей, и не дано смертному удержаться на вершине. Ибо сказано в мире прекрасного: "Если тихий человек выпьет семьсот пятьдесят, он делается буйным и радостным. А если он добавит еще? — будет ли он

¹ Аристофан. Мир, стр. 470. В кн. Античная драма, БВЛ, М., 1970.

еще буйнее и радостнее? Нет, он опять будет тих... он уже пьян, как свинья, оттого и тих”.

Да, тесна вершина, но нет мига прекрасней, чем тот мимолетный, что расположен в ее альпийской высоте. Быть может, в краткости пьяного просветления и заключена расплата за первородный грех неверия и сомнения. А может, не в силах человеческих выдержать вечное блаженство просветленного разума? И не дана Веничке бесконечность прямой вместо беспредельности точки. И ночь сменяет день, и ад — рай, и демонами стали ангелы.

Знает Веня суровую правду жизни, но он — певец и пророк пьяного мира — призван благовестить о высшем откровении в жизни духа, о святых дарах и экстазах.

* * *

И видит Ерофеев сон: ”золотистым отливом сияет нива, аромат несется, окрестные луга озарились огнем — в лугах варят пунш, везде алюминий и алюминий, все счастливые красавцы и красавицы, ведущие вольную жизнь труда и наслаждения”.¹ Просыпается Ерофеев и пишет ”Из рассказов о новых людях”, а что делать — он знает и сам: не поддаваться на иезуитские выверты Петра Великого и Дмитрия Кибальчича, а искать свое, исконное. Да и может разве машина постичь высший смысл пьяной икоты? Нет, Ерофеев задачу воспитания нового человека ставит прежде задачи создания материально-технической базы. Дело это непростое. Помнится, один серьезный человек предлагал, например, такое: ”По части умственной работы ...переводы, и притом обратные, т. е. сначала с иностранного на русский письменно, а потом с русского перевода опять на иностранный. ...А по части физической... гимнастику ежедневную и обтирания”.²

Веничке, правда, и эти советы не нужны. В его светлом мире бледно-голубая похмельная глазница наливается красным портвейном в прожилках, и человек преобразается, одухотворяется, и ”можно подойти и целых полчаса с расстояния полутора метров плевать ему в харю, и он ничего тебе не скажет”, потому что занят высоким и нужным.

В гармоничном мире гармонии исполнены и его категории. Рыжеволосая дьяволица чище Беатриче сбегает на петушинский перрон. И нет в ней изъянов — лишь сокровенные изгибы, и никто не бросит в нее камень, ”ибо она совершенна, а совершенству нет предела”, как нет и суда.

¹ Н. Г. Чернышевский. Собр. соч. в 5 т. М., 1974. Т. 1, стр. 364-365, 375, 383.

² В. И. Ленин. Письма к родным, 1894—1919. М., 1934, стр. 267-268.

В кроватке, возле которой пьет лимонную Вениа — творец и создатель, Лобачевский и Эйнштейн — ворочается младенец. Младенец, умеющий произносить букву "Ю" — провозвестник божественного полива. И через эту лимонную "Ю" светят Вене преемственность и надежда. Он, младенец, единственная непреходящая часть мира, в пространстве — на пути от Москвы до Петушков, а во времени — от открытия до закрытия магазинов и во веки веков. И только для младенца не находится у Вениа полива, потому что некуда прорываться, потому что не нужен экстаз и глоссолалия, потому что это уже — гавань, прибежище, ковчег.

Потому и не доезжает Вениа до Петушков, бесовским кружением возвращаемый в Москву.

* * *

Бога можно славить по-разному. Нет на Земле племени, славящего Его одинаково, как нет кощунства, не звучащего молитвой в чужих устах. Как мало, в сущности, надо, чтобы оказаться по эту сторону добра, а не по ту сторону справедливости! Как просто отделить зерно от плевел! Как обольстительно легко найти ответ на вопрос "а есть ли..?"

Икота. В ее неисповедимом ритме "тринадцать-пятнадцать-четыре-двенадцать-четыре-пять-двадцать-восемь-" не кроется ли знамение? Да, кроется. Ибо она (икота) и есть Божья Десница, которая над всеми нами занесена и перед которой не хотят склонить головы одни кретины и проходимцы. Он непостижим уму, а следовательно, Он есть... Да. Больше пейте, меньше закусывайте".

Неужели наш жребий — уподобиться кретинам-проходимцам? Неужели увидим в откровениях кощунство и в исповеди пародию?

Веничка пришел в мир, чтобы промыть его заплесневевшие глаза "Слезой комсомолки". Чтобы одухотворить бездуховность бытия измышленным пьяным миром.

Давно уже в России существует этот мир. А создали его водка и книги. Иногда чуть больше водки, иногда чуть больше книг. Но люди живут в несуществующем так же просто, как в коммунальной квартире: привыкли, устроились, да и что делать в существующем? Работать, плавать и воевать? Не зря давно уже зреет мысль: реальность искусства реальней реальности жизни. А от вымышленного мира искусства до измышленного пьяного мира расстояние куда короче, чем от великого до смешного.

Веничка — пророк мира вечнооткрытых магазинов — опирается на деятелей "Sturm und Drang" и "Могучей кучки", как Христос на

Иоанна Крестителя. Бунин пил, ”а Куприн и Максим Горький — так те вообще не просыпались”. И Шиллер, и Гоголь, и Пушкин, и Герцен.

В новом веничкином мире все писатели пьют, и все, кто пьют — писатели. А иначе откуда у дедушки Митрича талант и жалость так рассказывать о любви, как он рассказал про председателя Лоэнгри-на: ” ...Придет к себе в правление, ляжет на пол... тут уже к нему не подступись — молчит и молчит. А если скажешь ему слово попере-к — отвернется он в угол и заплачет... стоит и плачет... и писает на пол, как маленький”.

* * *

Фантастический (реальный) мир ”Петушков” имеет свою историю и знает своих героев. Вот из кустов жасмина выходит блестящий теоретик Вадим Тихонов, чьи тезисы прибиты к сердцу каждого. Мелькает отблеск, прообраз того царства алюминиевой гармонии, где несть ни эллина, ни иудея, а есть единство вымени и хереса — воплощенная мечта гурмана и гуманиста. Тогда, выступив ”двумя колоннами, с штандартами в руках, ...колонна на Елисейково, другая — на Тартино”, президент Ерофеев и канцлер Тихонов с товарищами несли могучие идеи переустройства Вселенной. Их помыслы были чисты, намерения — благородны: обязать тетю Шуру в Поломах открывать магазин в шесть утра, объявить войну Норвегии, заставить тетю Машу в Андреевском открывать магазин в пять тридцать, отдать Юзефу Циранкевичу польский коридор, ”а какую-нибудь букву вообще упразднить, только надо подумать, какую”.

И только убедившись в том, что человечество не желает земного рая, Веня умыл руки, допил остаток ”Российской” и пошел вон от своей военно-политической славы, плюнув на низкое солнце Аустерлица, от своего Тулона — в рай Петушков, где его поймут и примут.

* * *

Трепетное сродство душ, со-чувствие явилось впервые где-то между Есино и Фрязево. Презрев низость житейских проблем, лишь о высоком и прекрасном говорили и декабрист, и Митричи, и женщина сложной судьбы. И не было в их беседе ничего мелкого и несущественного. Как жалкий мастерок преображается в руках титулованных масонов, так сияют рубиновым светом чирьи председателя Лоэнгрина, возвещая о высокой трагедии неразделенной любви.

Любовь, Искусство, Судьбы Народа — лишь эти предметы достойны человека, несомого двумя бутылками "Кубанской" в петушинские кущи. В этом разговоре — до звона напряженном, интеллектуальном и заоблачно эмоциональном — Николай Гоголь пьет водку из розового бокала, Модест Мусоргский лежит в канаве с перепоею, тридцать самых плохих баб лучше одной самой хорошей, и мучительно волнует проклятый вопрос: "Где больше ценят русского человека, по ту или по эту сторону Пиренеев?"

Служенье муз не терпит суеты.

* * *

Начинает Веничка кошмаром, сходя со ступеньки в подъезде, по счету снизу сороковой — в город, который утро уже красит нежным светом. Выходит Венья, прижимая к сердцу чемоданчик, и видит вдруг пидора, скребущего тротуар, и черным коршуном спускается ужас: рано. "От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого" /Матф. 27. 45/. Да, "о, самое бессильное и позорное время в жизни моего народа — время от рассвета до открытия магазинов!"

Вене с первой же строки надо к Кремлю — в болезненно-извращенном мазохизме, туда, где закаляется сталь, где кавалеры Золотой Звезды гуляют со стряпухами, где круче всего закругляется земля, где бьется пульс планеты. И до последней страницы, когда "с последней ступеньки бросились душисть, сразу пятью или шестью руками" — до последней страницы горят во мраке рубиновые звезды. Но нечто бережет между первой и последней страницами Венью, раз за разом выводя к Курскому вокзалу и увозя к Петушкам. Мелькают любезные сердцу Серп и Молот, Карачарово, Назарьево, но сил нам нет кружиться боле, колокольчик вдруг замолк.

"— Ты от нас? От нас хотел убежать? — прошипел один". — И в его вопросе меньше гнева, чем истерического любопытства. — "...И схватил меня за волосы и, сколько было силы, хватил меня головой о кремлевскую стену". — О стены древнего Кремля, к которому пришел, наконец, Венья.

И, может быть, напрасно бежал он от ада Кремля в рай Петушков, напрасно рвался к совершенству: к рыжеволосой дьяволице с косой от затылка и до попы, к младенцу, умеющему произносить букву "Ю", к ресторанам, где к вымени безропотно и торопливо несут херес. Круг замкнулся, и ангелы насмеялись над Веней. Да и ангелы ли это? Может, мчатся бесы рой за роем, в беспредельной вышине?

Нет никакого ада, нет никакого рая, есть только то, что есть, и нет ничего страшнее этого, и нет спасения. В самом начале дня-жизни-книги было сказано слабому и растерянному: "Встань и иди", и он встал и пошел, сперва шатаясь от холода и горя, потом согреваясь и веселясь, и розовое крепкое за рупь тридцать семь стало его кровью, и ласковая громада Курского вокзала выпустила его в Елисейские поля. А в конце дня-жизни-книги, когда он, скрючившись на верхней лестничной площадке, слушал жуткий скрип дверей, они собрались все: Луи Арагон под руку с Эльзой Триоле, ревизор Семеньч в исподнем, Митрич в соплях, декабрист в коверкотовом пальто, палачи из привокзального ресторана, соратники по революционному перевороту... С той, с этой стороны, из ада и из рая. А ТЕ поднимались, держа в руках обувь, и никто не мешал им, только ангелы, подвизгивая, хохотали. И в дикой мешанине дня-жизни-книги уже он воззвал: "Или, или, лама савахфани!" Но — "они вонзили свое шило в самое горло... Я не знал, что есть на свете такая боль, и скрючился от муки, густая красная буква "Ю" распласталась у меня в глазах и задрожала. И с тех пор я не пришел в сознание и никогда не приду".

Потому что нет никакого ада, нет никакого рая, есть только то, что есть, и нет ничего страшнее этого, и нет спасения.

5. ОТ «12 СТУЛЬЕВ» К «ЧОНКИНУ»

Ильф и Петров своими романами "12 стульев" и "Золотой теленок" надолго определили язык и сам стиль жизни русской интеллигенции. Расцвет популярности этих книг пришелся на 60-е годы. Человек, не знавший отчества Остапа Бендера (хоть оно и названо лишь однажды), вызывал недоумение и сожаление. И когда в самом либеральном издании — "Литературной газете" — появился отдел юмора, естественным образом он стал называться "Клуб 12 стульев".

"Литературку" со знаменитой 16-ой страницей рвали из рук. Имена Горина, Арканова, Успенского, Камова были известны, как имена классиков. Тогда, в 60-е и в начале 70-х еще казалось, что что-то можно исправить.

Сатира не живет в отчаявшемся обществе. Ильф и Петров, кажется, действительно верили в глобальную оптимистическую идею. Горин и Арканов — уже нет. И потому они не собирались исправлять общество, как их предшественники в 30-е годы. Но на человека, на отдельную личность, была еще надежда как-то повлиять. Светлое будущее не вдохновляло сатириков "Литературки", они обратили взгляд на себя, внутрь себя. Рассказ Григория Горина "Остановите Потапова!" в свое время произвел впечатление бомбы. Впервые, может быть, со времен психологического реализма, в этом маленьком газетном рассказе громко и горько прозвучало: "Господи, как же мы живем?!"

Симпатичный и неглупый Потапов делал все то же, что и каждый из нас. И это было ужасно. Аркадий Арканов написал современный вариант "Дамы с собачкой" — "Персики". Заурядный курортный роман превратился в трагедию пустой и циничной жизни. И это тоже было страшно.

"Клуб 12 стульев" был явлением выдающимся в те годы и определял дух эпохи — ироничной, пустоватой. И чем меньше оставалось надежд, тем менее нужной становилась сатира. Точнее, идея критики и бичевания изжила себя, когда стало нечего исправлять. Сатира не живет в отчаявшемся обществе. Для ее развития необходим подъем общественного сознания и идеалы. Не зря самые знаменитые сатирические произведения создавались именно в такие

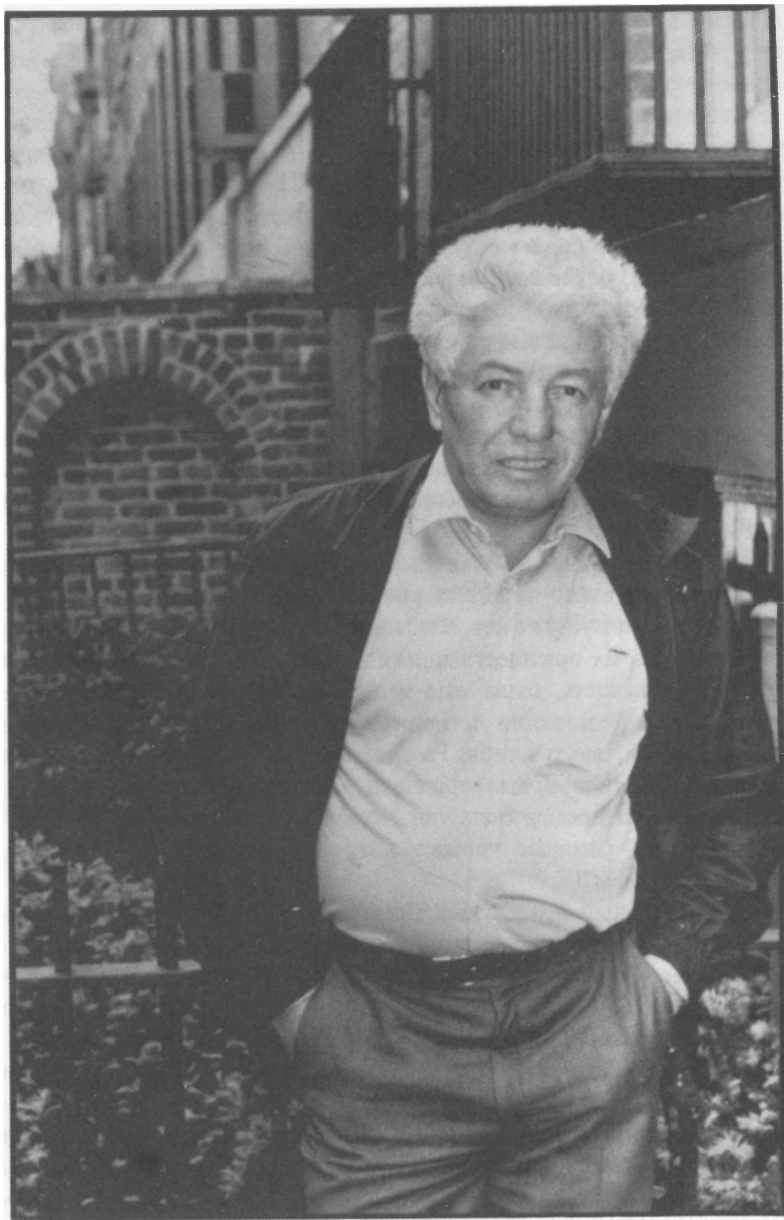


Photo by Marianna Volkov

Владимир Войнович

периоды: Эразм Роттердамский, Сервантес и Рабле — в эпоху Возрождения; Свифт, Вольтер, Дидро — в век Просвещения; Щедрин и "Искра" — в России 60-х годов XIX века.

Последним образцом сатиры — и образцом блестящим — стала "Иванькиада" Владимира Войновича. Это еще была война за правду. Войнович понял, что ничего выдумывать не надо — достаточно только все точно записать. Строго документальная повесть читалась, как фантазмагория. Член Союза писателей Иванько, автор единственной книги "Тайвань — исконная территория Китая", выглядел персонажем, созданным самой необузданной фантазией — вроде Собакевича или Ноздрева. Войнович обессмертил этого непримечательного человека и поставил точку в сатирической линии русской литературы последних лет.

Арканов еще напечатал два рассказа в "Метрополе", уйдя от сатиры в фантастическую аллегорию. Из всей блестящей плеяды "Литературки" уцелел один Илья Суслов — и то, только потому, что эмигрировал. Он остался верен жанру, выпустил смешную книгу "Рассказы о товарище Сталине и других товарищах". Но, пожалуй, время таких книг прошло, да и место — не то. Сатира — прикладной жанр, на чужой почве ей нелегко прижиться. А 16-ю страницу "Литературной газеты" сейчас читать просто трудно и скучно. Фронда кончилась, потянулись суровые будни строительства светлого будущего.

Либерализация 60-х, разочарования 70-х, ирония "Клуба 12 стульев" — не прошли даром, подготовив почву для появления выдающейся книги, выросшей из веселой и безобидной сатиры. "Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина" Владимира Войновича.

Упражняясь в язвительной переписке с властями (блестящий пример эпистолярной сатиры), сочиняя "Иванькиаду", Войнович вел параллельно и другую линию. Обозначенный как "роман-анекдот" и вначале обещавший таким и стать, "Чонкин" постепенно обрастал эпическими свойствами, поднимаясь до высот подлинного народного фольклора. (Кстати, так же стала истинно народным произведением песня Юза Алешковского "Товарищ Сталин, вы большой ученый", задуманная, по-видимому, как шутка.)

Иван Чонкин — персонаж эпический, а не сатирический. Он не противостоит режиму, а находится вне него. Он не хочет ни с кем бороться, он просто поступает в соответствии со здравым смыслом. И тогда вместо него, конкретной личности, против чудовищных нелепостей и несправедливостей жизни встает абстрактная идея народного инстинкта. (В этом смысле в современной русской

литературе близок Чонкину дядя Сандро из одноименного романа Фазиля Искандера, а в литературе мировой — конечно, бравый солдат Швейк.)

Написанная легко и остроумно, книга оставляет впечатление удивительной чистоты и естественности, что так характерно для фольклора. Этого, к сожалению, недостает второму тому "Чонкина" — "Претендент на престол". Во втором томе вместо дурака солдата Чонкина все чаще берет слово умный писатель Войнович. И все больше — морализирования, расшифровки того, что и так уже ясно из действий и слов персонажей. Мастерски сделанные эпизоды, не требующие, казалось бы, пояснений, перемежаются несколько нравоучительными комментариями. Первый же том совершенно свободен от этого.

Войнович, как мало кто в современной литературе, чувствует природу смешного. Именно не юмора, а исконно присущего человеку понимания комического в окружающей жизни. Реплики его персонажей отличает огромное достоинство: низкая степень угадываемости. Вот замечательный диалог Ивана Чонкина с Кузьмой Гладышевым.

Грамотей Гладышев объясняет Ивану, что человек произошел от обезьяны, и, трактуя известное определение Энгельса, говорит, что от коровы человек произойти не мог:

— ...Корова не работает, а обезьяна работала.

— Где? — неожиданно спросил Чонкин и в упор посмотрел на Гладышева.

— Что — где? — опешил Гладышев.

— Я тебя пытаю: где твоя обезьяна работала?.."

Сколько интеллектуального изыска в этой наивной спонтанности простого вопроса. Ну, да, труд создал из обезьяны человека, но где работала обезьяна?

Таких мастерских сцен, созданных очень скупыми средствами, у Войновича много. Вот еще одно постижение научных истин Чонкиным:

"О том, что Земля вращается, Чонкин слышал и раньше. Не помнил, от кого именно, но от кого-то слышал. Он только не мог понять, как на ней держатся люди и почему не выливается вода".

Войнович возвращает сознание своего героя к самым истокам постижения мира. Для Чонкина еще важно, от кого он слышал истину, которую мы считаем прописной до неприличия. Вот это желание знать самые начальные, основополагающие постулаты и делает роман Войновича — народным эпическим произведением.

Разоблачительный смех 60-х, получив завершение в блестящей сатире "Иванькиады", перешел на качественно иной уровень, который никак не укладывается в определенные автором рамки "романа-анекдота". У нас теперь тоже есть Швейк.

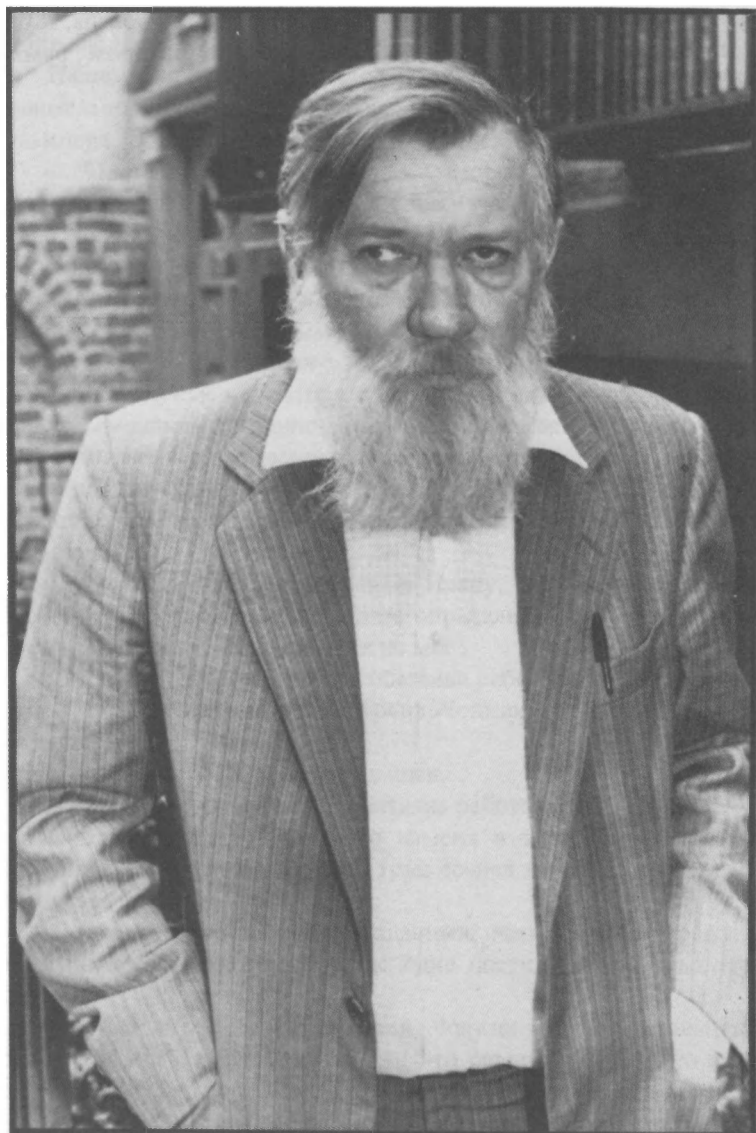


Photo by Marianna Volkov

Андрей Синявский (Абрам Терц)

6. ЛАБАРДАНИ

Андрей Синявский как Абрам Терц

А к этому прибавим опять же старую, избитую мысль, что поэзии нет дела до правды.

Плутарх

Андрей Синявский — враг идеологии. Советская власть, не разобравшись, решила, что он враг именно ее идеологии. Но он — против любой канонизированной системы мысли как таковой. Ведь Пушкин, Гоголь, искусство — все это возможно только на сломе, противоречии, развале. Духовность — всегда взрыв вещественного мира, который приводит к высвобождению чистого творчества. Жить внутри атомной бомбы, в просторечии именуемой искусством, непросто. Но единственное стоящее место жительства для такого мудреца, киника и скептика, каким является Абрам Терц — именно такое. Потому что Синявский-Терц — человек, сделавший пародию из своего имени, мистерию из своей профессии, философский диалог из своей жизни.

1

Барокко появляется всякий раз, как исчезает великое искусство.

Ф. Ницше

Наш век — это эпоха утраченных иллюзий. Собственно говоря, вся история человечества — это трагический путь от краха одной красивой мечты к другому, не менее печальному финалу. Праздничные идеалы античности сменялись торжественными концепциями христианства, на смену просветительской утопии приходил здоровый дух капитализма. Человечество то уповало на неумолимый ход прогресса, то с надеждой оборачивалось назад к Золотому веку.

Но всегда основой цивилизации была вера в существование правильной идеи. Если сейчас плохо, то — или раньше было хорошо, или когда-нибудь будет еще лучше. С верой было проще строить светлое феодальное будущее, создавать колониальные империи, бороться за парламенты или освободить трудовую женщину.

Наш век использовал веру в идеалы до предела. Он просто их осуществил. С 1917 года идеалов не осталось. Они были претворены в жизнь. Результаты реально воплотившейся утопии чудовищны не только для ее строителей. Крах самого, может быть, красивого мифа о всеобщем равенстве и счастье убил в человеке самую стойкую веру — веру в идеологию.

Мы живем в эпоху глобального неверия. Тотальный скепсис — вот цена социальных экспериментов. И в первую очередь мы перестаем верить слову. Литература очень быстро распознала эту болезненную форму отрицания идеологии. СЛОВесность нашей эпохи делает все, чтобы уйти от скомпрометировавшего себя корня. Литература стремится замаскировать свою сущность. Скрыться в неизреченном символе, в произнесенном подтексте, в неподдающейся расшифровке зауми, в антитезе иронии. Литература XX века, чтобы остаться искусством, должна отказаться от самой себя. И вот она превращается то в документ, то в научный трактат, то в декоративный узор, то в политический манифест. Сам Пушкин велел поэзии быть "глуповатой", а она поглощает с непристойной жадностью знания, стремясь эрудицией покрыть недостаток пафоса. Столько сил было потрачено на то, чтобы литература шла сама по себе, а она рвется в чуждые ей жанры — и вот дают Нобелевские литературные премии истории Моммзена, мемуарам Черчилля, философии Рассела.

XX век родился декадентом и умереть ему, видно, придется таковым. Недолгие вспышки гражданского горения — такие, как гений Маяковского или Солженицына — растворяются в общей атмосфере творческого заката.

Декаданс — это прежде всего неверие в непосредственную силу искусства. Современный человек потерял святую наивность восприятия. Он точно знает, что оперная героиня не окончательно умрет под кинжалом злодея, что холст картины кончается рамой, что поэт пишет не слезами, а чернилами. Активное сопереживание, божественный катарсис возможны лишь тогда, когда условность искусства принимается без всепонимающей усмешки. Декаданс, уничтожив занавес между сценой и жизнью, не изъял преграду, а увековечил ее.

Всякий раз, когда погибает великое искусство, его наследством располагают ученые знатоки. Они лишены творческой мощи предшественников, но способны эту мощь распознать, расчленить, изучить и использовать. Таким было искусство эллинизма, такой — ученая литература XVII века, к этому идет словесность наших дней. Мы — благодарные наследники титанов прошлых патетических эпох. И, возможно, все творческие силы нашего века должны быть сосредоточены на этом наследстве. Мы не создали своего стиля, но мы в совершенстве научились пользоваться стилями предыдущей цивилизации. Мы не творим великих книг, но можем их понастоящему прочесть. Литература во многом перестала для нас быть предметом творчества, но она стала орудием его. Наша эпоха вторична, но полна позднего декадентского благородства.

Иногда культуре нужно время, чтобы разобраться в себе, чтобы оценить собственное величие. Тогда вместо грандиозных поэм появляются пародии, вместо эпических полотен создаются коллажи, вместо поры синтеза наступает период анализа. Такое искусство часто называют барочным.

2

Лучше явный враг, нежели подлый лъстец и лицемер; такой безобразит человечество.

Петр Великий

Долгие годы литературный критик Андрей Синявский жил рядом с писателем Абрамом Терцем. Оба они были участниками литературного процесса: один его анализировал, другой — создавал. Советская власть решительно уничтожила двойственную природу дарования. Результатом стали книги "В тени Гоголя" и "Прогулки с Пушкиным".

Синявский написал много. Романы, повести, рассказы, критические статьи и эссе. Но понадобилось соединение двух его ипостасей, чтобы получились шедевры созданного им жанра. Художественной литературы о художественной литературе.

У Синявского как человека искусства сложные отношения с действительностью. Он всегда стремился ее просто игнорировать. Он — певец гротеска и создатель "Фантастических повестей" — творил фантазмагории. Действительность отомстила тем, что

превратила его гротески в сугубую реальность: эпилог повести "Суд идет" стал и эпилогом советского периода биографии Синявского. Вымысел подвел литератора — он был слишком близок к жизни.

И тогда Синявский обратился к факту. Главному факту своей жизни. К литературе. Героями его новых книг были не изобретенные измученным воображением Терца существа, а досконально изученные ученым Синявским классики — Пушкин, Гоголь. Вот тут-то и началась настоящая фантазмагория.

Книги о Гоголе и Пушкине представляют собой экстракт нашей барочной эпохи. У их героев мало общего с теми хрестоматийными фигурами, которые известными надгробьями украшают учебники. Синявский оперирует заветными именами с произволом, доступным только их творцу. Его герои вторичны, потому что известны всем. И все же это герои подлинной художественной литературы, так как целиком измышлены их автором. Синявский задался благородной задачей — изучить роль гения в русской истории. А история для него никак не связана с Крымской войной и Октябрьской революцией. История — это всегда борьба чистой духовности с грубой материальностью. Поэзии с правдой. Его герои — отнюдь не очередное прочтение классиков. Синявский не собирался сдирать хрестоматийный глянец. Он создал себе своего Гоголя и своего Пушкина.

Синявский в духе нашей эпохи не творит искусство. Он использует готовые его достижения. Как полноправный наследник всех духовных сокровищ цивилизации он тасует чужие шедевры. Стихи, проза, письма, биографии, отзывы современников — все пошло в дело создания грандиозного исследования природы искусства. Синявский изучает историю духовности, но делает это методом художника, а не ученого. Его герои — реальные люди, его материал — исторические документы и всем известные тексты. Но результат лежит в области фантастической. Это скорей игра, чем трактат. Скорей легенда, чем учебник. Скорей вымысел, чем правда.

3

Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы.

Н. Гоголь

В некотором смысле мордовские лагеря — лучшее место для рассуждений о предназначении поэта. Сюда Синявского привел

далеко зашедший романтический конфликт между художником и обществом. Автор, всегда исповедовавший независимость искусства от жизни, был этой самой жизнью наказан за невнимание к ее проблемам. Ответный ход Синявского — книга о трагическом исходе поединка между призванием поэта и долгом его перед обществом. Героем этой книги стал человек, воплотивший в себе самые глубинные, мистические основы творчества и обостренное чувство ответственности за судьбу своих соотечественников. Синявскому нужен был чистый и экстремальный конфликт. Его герой должен был олицетворять противоречие между миссией художника и ролью учителя и пророка. Гениальность в первом и полная беспомощность во втором — не случайность, а основополагающая закономерность.

Героя этой книги зовут Николай Васильевич Гоголь. Он автор "Мертвых душ" и "Ревизора". И все же совпадение этого Гоголя с писателем, известным по школьным учебникам, кажется случайным. Дело в том, что герой Синявского лишен сюжетной плоти. У него нет ни биографии, ни среды, ни друзей, ни врагов. Это человек, доведенный до голой идеи. Главный, единственный и трагический конфликт происходит внутри его души. Трагедия, которая завершается его смертью, а начинается рождением таланта — это трагедия долга и чувства. Как в классицистском театре, мечется Гоголь между своим абсолютным творческим призванием и долгом, который общество требует от художника в отместку за талант.

Гоголь Терца — поэт. Его творчество лишено цели и оправдания. Он не подражает жизни, а в жестокой конкуренции с действительностью создает иную реальность, устроенную по его законам. "Было бы точнее эту преувеличенную изобразительную силу и способность Гоголя называть "магическим реализмом", имеющим целью словесность обращать в физически сущее и осязаемое тело". Герой Синявского, которого тот не зря постоянно сравнивает с колдуном, обращается с литературой, как с тайными заклинаниями — темными и могущественными. Так ловко устроенный "Ревизор", мрачная комедия "Мертвых душ", пугающий смех "Вечеров" — все это не есть "фантастически преображенная действительность". Это — просто другая действительность, угаданная гением Гоголя. Для Терца истинный поэт — всегда демиург, соперничающий с Творцом в акте создания. Реальность его мира ничуть не менее значительна, чем окружающая нас Вселенная. Поэтому какой-нибудь Собакевич такой же участник нашей истории, как и сам Гоголь.

Толпа гоголевских персонажей — проекция его внутреннего

мира — окружает своего автора в книге Синявского противоречивой свитой. Они живут своим самостоятельным бытием и этим повергают в ужас Гоголя.

Трагедия Гоголя по Терцу заключалась в том, что, убедившись в невиданной мощи своего гения, он ужаснулся мизерности результатов. Гоголь верил в то, что его произведения должны немедленно и непосредственно влиять на жизнь. Исправлять чиновников, оздоравливать быт, искоренять невежество. "Поэт по Гоголю — все может. Оттого-то браться не за свое дело, считая его своим, было в натуре Гоголя — так он осуществил свой идеал поэта".

Герой Синявского совершил страшную ошибку. Он — колдун, творец, создатель — опускается до должности царя, градоначальника, управителя. Разоблачению этого трагического заблуждения и посвящена книга "В тени Гоголя". Она начинается смертью поэта, не понявшего своего назначения, и кончается рождением и осознанием гоголевского таланта. Обратная композиция нужна Синявскому, чтобы оспорить ходячее суждение о том, что восхождение писателя к гражданскому поприщу есть эволюция и прогресс. Гоголь — истинный поэт и маг — совершает этот крестный путь, как большинство русских писателей, себе на погибель. Как только его творчество приобрело цель и намерение, оно стало пустым и ненужным. Искусство не допускает насилия над своими идеалами. Герой Терца — человек крайностей. Его первые произведения были непонятны и прекрасны. Написанные несуществующим в природе языком о несуществующих в природе явлениях, они были велики и великолепны. Гоголь в них — сторонний наблюдатель. Он с некоторым ужасом и оторопью следит за проделками своего гения. Но как только Гоголь вознамерился нагрузить свой поэтический дар общественной пользой — чудо исчезло. Чародей превратился в школьного учителя.

Труд Синявского имеет видимость объективного научного исследования. Он снабжен цитатами и ссылками, окружен реалиями времени и филологическими выкладками. Но на самом деле — это трагическое, глубоко эмоциональное произведение на разработанную романтиками тему: художник и общество. Художник неизмеримо выше общества — хотя бы потому, что не зависит от него. Искусство, которое он творит, не имеет знака. Оно не хорошо, не плохо. Благо в нем самом. Настоящим и самым главным критерием для художника является верность некоей высшей реальности, природа которой известна самому творцу и открывается ему в колдовском припадке вдохновения.

Поэтому одно почти бессмысленное, но верно найденное словечко "лабардан" в "Ревизоре" стоит всей сатирической и обличительной силы комедии.

Гоголь уже совершил великие подвиги, открыв новую реальность своего мира, и только ужас перед открывшимся ему царством поэзии привел Гоголя обратно, в утилитарную и низменную реальность.

Судьба Гоголя по Синявскому тем страшней, что общество не требует от него жертв. Оно вполне удовлетворено уже созданным. Противоречия художника в нем же и заключены. Сам Гоголь не справился со своими открытиями — конфликт между поэтом и филистером произошел в его душе.

Терц намного лучше Гоголя знал, к чему приведут требования пользы. Как наш современник он понимал, что общество всегда стремится хищнически использовать искусство для своих мелочных и сиюминутных нужд. Что железный закон реальности извратит Божий промысел. Что трагическая путаница цели и средства приведет к роковому финалу не только искусство, но и общество. Сам-то Синявский еще доживет до трудового героизма стряпух и социалистического реализма сталеваров. Но со своим героем он поступает предельно честно. Гоголю нет нужды защищать свое право на бесцельное и потому божественное откровение. Эксперимент поставлен в чистых условиях: художник один на один со своим предназначением.

Гоголь Абрама Терца терпит крушение в этом единоборстве, но тезис, столь дорогой Синявскому тезис о примате духовного начала над материальным — защищен. Защищен настолько блестяще, что только слепотой лагерной цензуры можно объяснить безнаказанность распространения этой ереси.

4

Поэзия выше нравственности, или, по крайней мере, совсем иное дело.

А. Пушкин

В отличие от романтической мистерии о Гоголе, роман "Прогулки с Пушкиным" — произведение абсолютно реалистическое. Гоголя Терц должен был лишиться вещественности, довести до идеи, чтобы идею же доказать. В случае с Пушкиным задача была иная — констатация, описание. Жил-был человек, просто

профессия не самая обычная — поэт. И реалии окружают героя книги Синявского самые ощутимые: Петербург, Кавказ, замок Черномора. И персонажи доподлинные: Анна Петровна Керн в подругах, Вяземский в приятелях, Евгений Онегин в собутыльниках.

Многие этого не поняли, и потому роман Синявского стал самой скандальной книгой новейшей русской литературы. Любители поэзии прочли уже на первых страницах: "популярное пятно с бакенбардами", "Чарли Чаплин", "на тоненьких эротических ножках вбежал Пушкин в большую поэзию". Прочли и обиделись. А напрасно, потому что Пушкин десятилетиями, Томашевского, Тынянова, Гуковского и Пушкин Абрама Терца — не один и тот же человек. Пушкин Синявского — лучше.

Он лучше настолько, насколько гольбейновский Эразм лучше Эразма Роттердамского, а Кабирия — римской шлюхи. Идеальный мыслитель и идеальная проститутка — вот о чем поведали Гольбейн и Феллини. А Синявский написал увлекательный реалистический роман об идеальном поэте. Абсолютном гении. Творце в самом буквальном значении этого слова.

Сюжет книги таков: раз доверившись судьбе (Музе), поэт всю жизнь не изменял ей, оставшись неким всеприемлющим сосудом искусства.

Основные события совпадают, правда, с фактами жизни А. С. Пушкина. Но не вполне: тот, реальный, Пушкин начал испытывать терпение Музы, занявшись общественно-полезной деятельностью — "Историей Петра". Но не успел пройти гоголевский крестный путь. В который раз судьба вмешалась, подсунув красивый, поэтический конец. Не жуткая кончина Гоголя, а — честь, мороз, кавалергард...

У Абрама Терца тоже мороз и кавалергард, но не за измену, а просто потому, что как же еще умирать поэту! Он абсолютно гармоничен только тогда, когда создает не только искусство, но и жизнь, что для него — одно и то же. И он, действительно, нетвердо знает, существует ли граф Воронцов и почему тиранит крестьян Троекуров. Еще Гоголь с потрясающей проницательностью угадал главное назначение Пушкина: быть образцом. Герой "Прогулок с Пушкиным" — классический положительный герой. Он безо всякого труда добивается того, чего так и не могли достигнуть персонажи Ромена Роллана ("Жан-Кристоф") и Томаса Манна ("Доктор Фаустус") — а именно: гармонии искусства и жизни, творца и человека. Причем буквально "безо всякого труда": он, по определению Синявского, пуст, беспечен и ленив. Автор утверждает:

”Постель для Пушкина не просто милая привычка, но наиболее отвечающая его духу творческая среда...”

”Пустота – содержимое Пушкина...”

”Пир во время чумы! – так вот пушкинская формулировка жизни...”

”Он поступал так же, как дикий тунгус, не задумываясь певший про встречное дерево...”

Что же тут, спрашивается, положительного? На первый взгляд, и вправду, выглядит неважно. Но Сиявский терпеливо разъясняет, и лень оборачивается талантом и везением, беспечность – доверием к судьбе, пустота – всевосприимчивостью. А что еще нужно, чтобы быть поэтом?

А пир во время чумы есть самый выразительный образ победы искусства над обыденностью. Собственно, Пушкин своей жизнью доказал, что стараться побеждать и не надо: и пир есть, и чума – все хорошо по-своему. Он создал увлекательный роман из собственной жизни, а Сиявский из этого романа – книгу о том, что искусство важнее действительности.

Фактом же искусства может являться все – это зависит от контекста. Сиявский (сам будучи Абрамом Терцем) с удовлетворением отмечает то, что выделяет его героя: негритянское происхождение, длинный ноготь, чудовищную, из ряда вон выходящую нормальность. Пушкин абсолютно нормален, а для художника это – катастрофа. Художник должен быть эпилептиком, неудачником, пьяницей, ипохондриком. Ему в другом месте подают. А Пушкину – везде.

Когда читаешь его письма впервые, возникает ощущение досады: как-то все у него по-простому, по-нашему. С друзьями – мат, с дамами – пылкость и кокетство, с начальством – почтительность. Так и мы можем.

Коварное дело – датировка писем. Глядишь, у Пушкина в самый разгар романтического сватовства к Наталии Николаевне – короткая, почти сухая, но тоже любовная (!) записка Каролине Собаньской. И все это – в течение нескольких дней. Но после негодования и некоторого шока думаешь: а сами-то мы каковы? Но все же ему – ему! – так нельзя.

Да почему же нельзя? – изумляется Сиявский. Очень можно и даже нужно, просто никто другой не смог так устроиться, чтобы не совсем понятно было, где кончаются стихи и где начинается писчая бумага. Если бы осталось от Пушкина только ”Я помню чудное мгновенье”, без матерного отзыва об А. П. Керн в письме к Соболевскому, Сиявский бы очень огорчился. Про гениев чистой

красоты и другие неплохо сочиняли, но быть всегда адекватным моменту и самому себе удавалось только Пушкину.

И очень правильно, что один и тот же человек написал строчки "Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон" и "Я пишу для себя, а печатаю для денег". Не писать же приятелю Вяземскому про Аполлона — засмеет, пожалуй.

По книге "Прогулки с Пушкиным" очень заметно, как нравится Сиявскому его герой. Это появляется уже в названии: жить-то еще приходится иногда по необходимости, а уж гулять — только с приятным человеком. И в книге о Гоголе есть каламбуры, вроде "мертвые душат", хотя, по сути, какой это каламбур: могильный холод. О Пушкине же Сиявский пишет со всей легкостью своего резкого и блестящего таланта. И все многочисленные колкости в адрес поэтической деятельности и личной жизни Пушкина, столь соответствующие его веселой стилистике, — суть признания в любви. Давно замечено, что назвать "болваном" можно только близкого человека, который в конкретной ситуации, может, немного и болван, но вообще-то мы его любим и уважаем. И Пушкин мог написать о невесте "законная п.... — род теплой шапки с ушами" только потому, что в самом деле любил и невесту, и приятеля, которому писал о ней.

Но то, что скрепя сердце прощается Пушкину, Сиявскому не простилося. Все эти "Чарли Чаплины" и "Петрушки" вызвали невиданное бешенство. Когда Сиявский выступал в Нью-Йорке, у входа в зал была небольшая демонстрация с плакатами: "Сиявский — второй Дантес". И это, конечно, правильно. Правильно в том высшем смысле, в котором прав Дантес, поставивший красивую точку в праздничном романе жизни Пушкина. Лучшей похвалы писатель Сиявский ожидать не мог: он стал таким же реальным фактом пушкинской биографии, как Арина Родионовна, Мазепа, Татьяна Ларина, Наталья Гончарова. Как Дантес.

Сиявский уничтожил "популярное пятно с бакенбардами", рассмотрев свой предмет — идеального поэта — на том уровне, где неприменимы наши критерии добра и зла. Для его героя система "хорошо-плохо" включает не обычное: "умный-глупый", "трезвый-пьяный", "мир-война". Идея справедливости выражается тут чередованием ударных и безударных, хореем и анапестом, сонетом и октавой. Это монолог поэта, адресованный единственному слушателю — Богу. Перед всем остальным поэт неподотчетен.

Эту свою безнаказанность, переводящую в другое измерение безалаберность жизни и непристойность стихов, Пушкин отлично сознавал сам. В концовке самого своего похабного творения —

поэмы "Царь Никита и сорок его дочерей" — он с исчерпывающей полнотой объяснил побудительные мотивы своего творчества:

Многие меня поносят
И теперь, пожалуй, спросят:
Глупо так зачем шучу?
Что за дело им? Хочу.

5

Две бездны, две бездны, господа, в один и тот же момент — без того мы несчастны и неудовлетворены, существование наше неполно.

Ф. Достоевский

Давно было замечено, что Пушкин — самый русский поэт нашей литературы. С этим никто и не спорил. Уже второй век спорят о том, почему самый русский. Белинский назвал его энциклопедией. Гоголь похвалил, что не описывал сарафана. Другие ставили в заслугу борьбу с самодержавием...

Для Синявского Пушкин, если и гражданин, то какого-то невиданного государства, некоей страны муз, страны без географической определенности. И все же Синявский тоже не безразличен к анкетным данным своего героя. Все ж и его волнует: если русский, то почему?

Книги Синявского — исследования русского национального характера. При этом он не беспокоит себя статистическими выкладками и летописными свидетельствами. В полном соответствии со своей эстетической теорией Синявский доверяет исключительно художественному чутью — Пушкина, Гоголя, блатной песни, похабного анекдота. Вся Россия для него — цепь художественных образов. Стекло, сквозь которое он смотрит на свою родину, густо окрашено в праздничные витражные колера. Синявский уверен, что такое окно позволяет увидеть больше, чем бесцветная прозрачность стекла обыкновенного, обыденного, реалистического.

Россия по Синявскому — страна провиденциальная. Более того, она даже в некотором роде субстанция идеальная и утопическая, существующая не по уголовному уложению и уж не по чуждым ей конституциям, а благодаря всеобщим и обязательным эстетическим законам. Все здесь рождается и умирает только для

того, чтобы превратиться в пиесу, каламбур, анекдот. Лишенная определенности и законченности, лежит Россия аморфным географическим пятном на политической карте мира. И даже физического завершения — в виде океанов, гор, инородцев — не имеет. ("Россия граничит, с кем хочет".)

Все здесь перетекает из пустого в порожнее, все суетится в броуновском движении истории. И все имеет своей целью искусство. Бесмысленное, бесполезное, прекрасное.

Другие страны создали иерархию, парламент и свободы, воспитали граждан и построили государственность. В России все силы общества ушли на пустыки — на Пушкина. И Синявский не в обиде. Он всячески приветствует тягу русского человека к эстетическому выверту. Пусть в Руси-тройке несется подлец Чичиков. Это ничего, лишь бы было ощущение — вот это как быстро едет человек. Вот это как ловко всех надул негодяй Хлестаков. Вот это как нашкодил брат Пушкин. Лишь бы широчайший диапазон нравственных допущений не мешал восприятию чуда. Магии слова и жеста.

То-то Синявский с такой легкостью воспринимает поэтику бластного мира. Объясняет, горячится, доказывает, что пусть убийцы, пусть грабители, но искусство тут не при чем. Оно рыщет, где хочет. Любые крайности, любой беспорядок ему только на пользу. А где еще в мире больше беспорядка, чем у нас дома? Раскол, бунты, революции — в конечном счете, это только питательная среда для художника. А потом: "Николай I — русский царь пушкинской эпохи", "Хрущев — политический деятель времен Райкина"... Древний Рим превратил мир в государство. Россия вернула государству аморфность мира.

Русский человек по Синявскому — враг системы и иерархии. Он нонконформист по своей природе и своему отношению с государством. Власть для него всегда — чужие: варяги, татары, немцы, жида. Себе он оставил только одну сферу — свободу. "Человек лучше себя и человек хуже себя — на самом деле. Без границ. И еще, вдобавок — к своей беспредельности — человек талантлив и художественен". Что же после этого удивляться, что такой человек часто попадает на каторгу. Там создается самое напряженное поле свободы и неволи, экстремальная эмоция любого искусства.

Синявский остро почувствовал, что в наши дни, эпоху отвердения государственных форм, лагерь — самая плодородная нива просвещения. Мы живем, погруженные в фантазию лагерных концепций и в стихию воровского аргю. Искусство всегда только там, где от него не требуют пользы и гражданского горения. Что ему до человеческих страданий и борьбы за права? Оно не читает ни

газет, ни самиздата и живет там, где ощущает чистую потребность в себе. Как ни печально, но в наши дни это место — тюрьма. Поэтому самый популярный писатель — Солженицын, а поэт — Высоцкий.

Синявский не устает повторять, что главное в его России — "готовность на все". Страна эта — создание романтического и гротескного гения. Все здесь "надлежит творить фантазеру, подобно-му Петру — или эта взнузданная у края пропасти буря, сомкнувшая воедино бездну дикости и чудо гармонии, — может пошатнуться и рухнуть, а не останется навсегда памятником самовластной поэзии". В самой неустойчивости полярных установок, в чудовищном противоречии таланта и нравственности Синявский видит основу грандиозной теократической монархии. Трагикомедия самозванства или эпическая поэзия революций, пошлый реализм безвременья или фарс народовластья — все здесь лишь оправдание божественных форм искусства. Цари, тираны и святые творят не добро и зло, а лишь подготавливают исторический материал для художника. А он врывается в только-только созданную табель о рангах и начинает презрительно сокрушать новенькие устои. Дарованная Богом, а не людьми, свобода слова позволяет художнику узурпировать всю власть в стране, где ежедневная необходимость волшебства куда сильнее тривиальной жажды справедливости.

Герои книг Синявского — Пушкин и Гоголь — говорят от лица своего народа в гораздо более полном смысле этого избитого оборота. Они и есть голос своего народа. Суть их творчества — выражение первооснов народного восприятия жизни. Они не отражают действительность, а создают ее в полном соответствии с той жаждой торжества духа над плотью, которой пронизана вся фольклорная, романтическая система русского бытия. В России карнавальная мир "шикарной" жизни успешно вытесняет моральный диктат умеренности и целесообразности. Колдовство гоголевских заклинаний и поэтическое всевластие Пушкина — это эталон абсолютности прекрасного. И Синявский всячески настаивает на том, что в вымышленной им России настоящие ценности всегда принадлежат воображению. Поэтому, если где-то и должно быть утопическое царство восторжествовавшего духа, то в России.

В стране, где "не с нужды и не с горя пьет народ, а по извечной потребности в чудесном и чрезвычайном".

В стране, от народа которой, "как от вора, как от пропойцы, можно ждать чего угодно" (от удара ножом до "Евгения Онегина").

В стране, где Пушкин и Гоголь пережили звездные часы писательского счастья: стали плоской карикатурой и сальным анекдотом, царями и мучениками, классиками и пророками.

Мгновеньями Бог виден, чаще скрыт,
 За нашей жизнью пристально следит,
 Он нашей драмой коротает вечность —
 Сам сочиняет, ставит и глядит.

Омар Хайям

Абрам Терц создал глубокую религиозную концепцию искусства. Причем единственным тезисом, необходимым для построений, было само существование искусства. Если оно есть, значит акт творчества не может быть лишен одухотворяющих последствий. Вселенная Синявского, помимо физической реальности, допускает некую онтологическую категорию, в которой разлита творческая эманация. Это она, приобретая формы Сатурна, Моны Лизы или "Ревизора", продуцирует духовность как высшее достижение своего бесконечного бытия. Творец — будь то Моисей или Пушкин — всегда пророк, потому что его контакт с действительностью двойственен: он связывает творческую идею с ее воплощением. И в этом смысле все сущее на Земле — равноправное создание духа. Нельзя сказать, что хлеб реальнее стихов, так как и то, и другое — продукт иной, метафизической реальности. Но стихи говорят, они способны осознать свое происхождение и в гениальном откровении поведать об этом.

Мир как уже сотворенный, отвердевший объект духовного производства стремится сохранить свою стабильность, постоянство своих форм и отношений. Вселенская энтропия вынуждает планету сохранять правильность своей орбиты — так же, как литературную школу канонизировать свои приемы. Поэтому мир, как насилию, противостоит изменению, процессу, движению. В этом трагедия художника, но в этом и залог его торжества. Ибо творчеству необходима преграда, ломая которую, оно ощущает свои силы. Что бы делал штангист в невесомости?..

Синявский всегда видит в искусстве вызов системе, иерархии. Ценно оно только тогда, когда нарушает законы — государства, приличий, здравого смысла. Поэтому в литературоведческом жаргоне Синявского так часто встречается колдовство, магия, заклинание. Он и не делает вид, что пытается поверить алгеброй гармонию. Искусство для него единственная истинная реальность, доверившись которой можно приобщиться к пониманию сущности вещей, стать послушником в братии творцов, говорящих с людьми и Богом на ангельских языках чудесных откровений.

Но и в пророчествах бывает своя градация: кто ближе к Богу, к истине. И тут есть своя иерархия, субординация, местничество. Сиявский в своей вечной тяжбе с действительностью безошибочно выбрал из всего арсенала духа главное — смех. То-то его главный герой Пушкин рекомендует "анекдот и пародию на пост философии, в универсальные орудия мысли и видения". Не зря шедевр другого его главного героя "Мертвые души" есть "пародия на прозу как таковую, а порою вообще на язык как средство человеческого общения". И, как манифест, звучат слова Сиявского: "В смехе мы срываемся с места — к небу".

Природа смешного темна и необъяснима. В смехе мы находим самую древнюю и загадочную традицию духовности. Вот кто-то убрал стул, и человек упал. У Чарли Чаплина порвались штаны. Земляника со вкусом выговаривает: "Лабардан-с!" И мы хохочем, задыхаемся от дурацкого, бессмысленного смеха. Как дети, которым только палец покажи.

Смех лишен какой-либо нагрузки. Стоит его озадачить смыслом и содержанием, как сразу получается сатира — какие-нибудь "Прозаседавшиеся", скучные, как само это слово. Но стоит снять социальные и нравственные вериги, как сразу мы облегченно засмеемся: гы-ы, человек упал, штаны порвались.

В системе творчества комедия — самый чистый вид искусства. Все остальные жанры — лишь частный случай ее. Драма, трагедия — все это только руины распавшегося синкретизма, понимание которого почти утеряно в веках борьбы с бесцельным, абсолютным творческим духом.

Смех — это знак, пароль, которым человек встречает знакомое, но уже неясное ощущение радости сотворчества. Эхо счастливого момента слияния онтологических реальностей. Реликт прохождения неба сквозь землю.

Смеясь, человек демонстрирует полноту и цельность своего бытия. Он выше логической догмы, которую сам создал. Ему доступна радость бессмыслицы, абсурда, веселой неразберихи, которая царит в истинной комедии — будь то сочинение Аристофана или детская считалка. Человек выработал нравственный кодекс, законы здравого смысла и поступательное движение прогресса. Но сам он, творец и создатель, выше сочиненной им целесообразности.

Он смеется — и сразу становится ясно, что магическая сила акта Творения все еще пронизывает Вселенную своими токами. Смех — это заповедник духовности. Монастырь со строгим уставом: ничему не придавать значения. Телемская обитель, над входом в которую горит Божьим светом бессмысленный пароль: "лабардан!"

...Я вообще враг. Враг как таковой. Метафизически, изначально. Не то, чтобы я сперва был кому-то другом, а потом стал врагом. Я вообще никому не друг, а только — враг.

А. Сняевский

В последнем слове на суде Сняевский говорил: "...Еще никогда не привлекали к уголовной ответственности за художественную литературу. В истории литературы я не знаю уголовных процессов такого рода..."

Это, конечно, не так. За 2200 лет до Сняевского был, например, посажен в тюрьму написавший неподходящую комедию драматург Невий. Причем римский суд, не стеснявшийся так, как советский, принял обвинительную формулировку с истинно римской простотой: "за постоянную дерзость и порицание высокопоставленных лиц". (Сравним: "Прокурор: "Зачем вы изобразили Ильича в неприглядном виде?")

Все уже было. Ликург запретил браки с иностранцами за 3 тысячи лет до Сталина. Знаменитый оратор Элий Аристид во II веке выступал с речью под характерным названием: "О том, что комедии не следует ставить на сцене" (даже оборот какой-то гоголевский). Историк Аммиан Марцеллин печалится: "Иные целыми ночами пьянствуют в харчевнях, другие... режутся в кости, с громким противным звуком втягивая воздух через ноздри, или же — и это самое любимое занятие — до изнеможения выискивают в подробностях достоинства и недостатки коней и возниц". Да это же наши пивные, домино и хоккей! Только на 16 столетий раньше. Великий Плутарх — будто свидетель обвинения на процессе Сняевского и Даниэля: "Нередко полезная и нужная часть поэзии скрыта в поэтических выражениях и затуманивающих все мифах. Ни терпеть, ни избегать этого нельзя". Каковы глаголы!

Все уже было. И, видимо, этому надо радоваться, потому что если между ээка Невием и ээка Сняевским были все же художественные достижения — Брейгель, Шекспир, Моцарт — то есть еще надежда.

История учит оптимизму. Посадили Сняевского, скоро вышлют Солженицына, потом все писатели эмигрируют. Появятся "Москва—Петушки", "Чонкин", "Школа для дураков". А Сняевский напишет в лагере великолепные книги и меланхолически

заметит: "Потому-то я и твержу, что свобода слова как раз писателям-то и не идет на благо, что от свободы писатель, случается, хиреет и вянет, как цветочек под слишком ярким солнцем".

Потому что конфликт художника с обществом вечен, и тюрьмы тут не при чем. Сиявянский прекрасно понимал это, когда переправлял на Запад свои книги. В рассказе "Пхенц" он написал про себя: "Подумаешь, если я просто другой, так уж сразу ругаться..." Сиявянский останется в новейшей истории России как родоначальник инакомыслия. Именно не правозащитного движения, а диссидентства как права на непохожесть. Идея думания по-разному не устраивает любую идеологию больше, чем противоположная идеология. В этом, кстати, сила национального движения в современной России. Когда-то диссидентство было нерасчленено: Орлов и Осипов, Шиманов или Щаранский — в сознании большинства они все были борцами с режимом. Последовавшее четкое разделение на "демократов" и "славянофилов" обнаружило явное преимущество последних. Все же они понятнее и ближе. И вообще это честный бой: идеология на идеологию. А все эти западные конституционные штучки...

Диссидентство Сиявянского другое — эстетическое. Естественным образом он избрал единственно верный для художника путь: отказ от включения в систему. Не быть в системе — даже со знаком "минус".

Россия не знала индивидуализма: кто не с нами, тот против нас. А Сиявянский не захотел быть ни за, ни против, настойчиво требуя персонального места для себя лично. Не зря он так последовательно сближает искусство с уголовным миром: писатель, как преступник, всегда вне закона. Потому что искусство всегда нарушение неких догматов и норм. И важнее всего здесь то, что потрясение устоев вызывает не социальная направленность, а эстетическая самоценность искусства.

От Аристофана осталась карнавальная похабщина, а не обличение афинских властей. У Пушкина мы ценим "Не дай мне Бог сойти с ума" несравненно выше, чем поношение графа Уварова. Процесс по делу о тунеядстве — гораздо менее значительный факт биографии Иосифа Бродского, чем "20 сонетов к Марии Стюарт". Правда, Бродский и свой процесс сделал произведением искусства. Когда судья спросила "Кто причислил вас к поэтам?", 23-летний юноша сказал: "А кто причислил меня к роду человеческого?"

Только такое отчетливое осознание своей предназначенности и может дать ощущение полной свободы — в конторе, в лагере, в эмиграции. Сиявянскому, казалось, было недостаточно внутреннего

ощущения исключительности, и он устроил фантастическую повесть из своей жизни: стал Абрамом Терцом. И потом, уже превратившись в еврея, создал мощную историософскую модель России — как непрерывного творческого процесса.

Русский патриот Андрей Синявский выбрал для своего патриотизма самую крайнюю оппозиционную точку зрения: взгляд Абрама Терца. "Так Гоголь, пройдясь по Невскому, всем надоевшему, впервые его увидел с периферийной позиции, с перекрестка Украины и Невского проспекта, на который он только что прибыл — зорче и отчужденнее, нежели свое наблюдение сделал бы там же столичный житель".

Так проходит в жизни Синявского компания выдающихся русских людей: негр Пушкин, украинец Гоголь, еврей Терц. Арап, хохол и жид.

Их всех волнует главный вопрос современной России: кризис русского национального характера. Крах морали для них важнее гипотетического крушения советской власти. Высшая ступень справедливости и нравственности — художественное творчество — для Синявского важнее социальной среды и самой правды. "Потому что творчество не нуждается в оправдании, оно само оправдывает человека" (Бердяев). Представим себе, что Андропов написал "Капитанскую дочку"...

Художник тем вернее выполняет свое предназначение, чем меньше заботится об истинности выбранного — или дарованного — пути. Мандельштам писал: "Для литературы эволюционная теория особенно опасна, а теория прогресса прямо-таки убийственна. ...Получается, что писатели только и думают, как бы расчистить дорогу идущим впереди себя..."

Так и для Синявского литература развивается не от Ломоносова к Евтушенко, а от художника — к Богу. Отсюда и функция творца: не учить, а беспокоить, не охранять, а сохранять.

В своем последнем слове на суде Синявский как бы законспектировал основную мысль судебной речи Сократа. У Синявского это выглядело так: "Я другой". У Сократа подробнее: "Я вам предан, афиняне, и люблю вас, но слушаться буду Бога".

В этом — ответ на вопрос, почему Синявский диссидент. Он диссидент и здесь, в пригороде Парижа — такой же, каким был в Москве или Мордовии. Его и посадили как раз за то, за что казнили Сократа, — "за непочтение к богам и разращение подрастающего поколения". Нужно только радоваться, что советская власть оказалась мягче афинской.

Вообще Сократ — ближайший современник Синявского, если

вести счет не в хронологическом, а в культурологическом порядке. И тот, и другой все видели, все понимали и ни с чем не соглашались, беспокоя людей своими нелепыми словами и самим фактом своего существования. В наше время, когда "не осталось ничего невинного" (Адорно), Синявский потрясающе целомудрен в своих внешнеидеологических творениях. А такое не прощается даже на уровне коммунальной кухни, не то что в интеллектуальных сферах. И вот появилось: "второй Дантес", статья "Прогулки хама с Пушкиным", "последователь Розенберга", плакат "Если Россия — сука, то кто же ты, Синявский?" и т. д.

Как счастливо сложилась у Синявского его писательская судьба! То-то он, должно быть, потирает ручки от удовольствия: "Свобода слова как раз писателям-то и не идет на благо..." В России попасть на скамью подсудимых — дело не такое уж хитрое, а вот здесь достичь всеобщей ненависти — это надо уметь. И Синявский умеет, потому что его писательская честность — вне условий и последствий. (Да и вообще — смирение паче гордости. Говорят, великий философ-киник с удовольствием представлялся: "Я — собака Диоген".) И еще — Синявский вызывающе последователен: от написанной четверть века назад статьи "Что такое социалистический реализм" до маленького шедевра "Достоевский и каторга" он всеми доступными ему средствами доказывает тезис о примате искусства над действительностью. Что тоже непопулярно у русского человека — почти всегда партийного.

Таким образом Синявский выполняет вторую (кроме функции беспокойства) задачу мудреца: сохранять. Своим настойчивым обращением к классике, воссозданием непрерывного литературного процесса он служит главной конструктивной идее современности: сохранять культуру. Спрятать в каком-то метафизическом монастыре, Телемской обители, Касталии — чтобы не погибла под обломками идеологий.

Такая надежда есть. Сократ перед смертью сказал: "Рассчитывать, что дело на мне остановится, нет никаких оснований". И, действительно, не остановилось ничто: ни творческая мысль, ни уничтожение мыслителей. Это всегда идет рядом: аристократия духа и разрушающая чернь, поэт и царь, слово и дело, искусство и действительность.

Все нормально.



Photo by Marianna Volkov

Василий Аксёнов

7. РАЗГРОМ

История эмиграции писателя Аксенова

Когда государство начинает убивать людей, оно всегда называет себя родиной.

Ф. Дюрренматт. "Ромул Великий"

1

Главным героем одного десятилетия был в России Хемингуэй. Его открыло — для себя — поколение "шестидесятников" в 1959 году, когда вышел в свет двухтомник переводов. Хемингуэй почти сразу перестал быть хорошим писателем, а стал кумиром и портретом. Примерно тогда же произошло другое важное событие — выставка импрессионистов в Москве. Хемингуэй и импрессионисты стали ключом для того радостного и суетливого периода российской культуры, который всем казался ренессансом.

Хемингуэй был гениальным чучельником. Он писал "настоящее море, настоящего старика, настоящую рыбу". Его искусство заключалось в похожести. "Похожесть" — это искусство момента, а не вечности. Это проблема субъекта, а не объекта. Хрусталика глаза, а не зеркала.

Цветные пятна и точки импрессионистов делали пейзаж неотличимым от природы. Лессированные мазки Клода Лоррена сейчас никому не кажутся настоящим деревом. Искусство усовершенствовалось до понимания эффекта истинного подобия, до учета относительности зрения. Когда эпохальное открытие достигло России, дерзновенное новаторство стало техническим приемом. Хемингуэй и импрессионисты доказали, что прямое слово есть ложь. Умолчание же — истина.

Ирония (обычно само-) научила выражаться обиняком. Иносказание стало знаком правды. Грубые мазки и пятна слились в портрет. Бунт реализма против классицизма превратился в успешную революцию. Теперь мысль надо было не высказать, а изобразить.

Жизнеподобие сюжета стало басней или аллегорией. Результатом сюжета и была зашифрованная мораль. (Вместо слов "я тебя люблю" герой бил морду подлецу.)

Антитеза "прямое слово — ироническое слово" определила на целое десятилетие не только литературный процесс, но и общественный этикет. Позитивный смысл авторской самоиронии соответствовал общей оптимистической эпохе. Ирония скрывала авторскую любовь к положительному герою. Торжество "непрямого слова", мужественное умолчание, скупая слеза, грубый свитер — примерно так выглядели эстетические категории ранних шестидесятых.

Плеяда "Юности" — Аксенов, Гладилин, Балтер, Евтушенко, Вознесенский, Рождественский — за несколько лет изменила общественный климат, коммунальный быт и ввела обращение "старик". Еще все носили штаны с удобной мотней, а молодые прозаики и поэты звали к будущему алюминиевому царству, где все будут носить брюки-дудочки. Литература опять шагала впереди жизни и звала в свое прекрасное далеко. Мир, который открывался на страницах "Юности", был милым и героическим. Герои — талантливые и симпатичные — боролись с недостатками. Недостатки были социальными и опасными: хулиган, оскорбивший девушку, начальник, запретивший твист. За все литературные недостатки молодежной литературы расплачивался Хемингуэй. Рассказчик — а в литературе той поры всегда было даже несколько рассказчиков — вел себя, как Хемингуэй в Париже. Он пил, курил и любил одновременно. Но главное: немногословным ироническим намеком давал понять читателю, что положительные герои действительно положительны, а хулиганы действительно пьяны. Читатель мог бы это заметить и сам, но тогда он лишился бы иронического подтекста, который и давал той прозе и поэзии привкус новизны.

Прошло несколько лет. Выяснилось, что (в отличие от Хемингуэя) в жизни не всегда есть место подвигу. Спасительная ирония подтекста, скрывающая сентиментальную слезу автора, перестала работать. Судебные процессы и танки развеяли последние иллюзии справедливой войны с плохими начальниками при помощи кулаков и туристских песен. И тут поколение писателей, отпочковавшееся от мужественной романтики американской прозы, прочло Булгакова.

Роман "Мастер и Маргарита" стал эпохальным открытием. Наивная проза шестидесятых искренне полагала, что спасение человека — дело его рук. Вся она была построена на поступке, конкретном действии, которое раньше или позже принесет положительный

результат. Вот есть в аксеновских "Коллегах" врач Саша Зеленин, так он — герой. И никакая авторская ирония не скроет от нас его готовящегося подвига. Тут не столько традиционная, еще от социалистического реализма, тяга к буревестнику, сколько искренняя вера в возможность перемен. Время было такое, даже Сталина сняли. "Мастер и Маргарита" оказалась первой книгой, для которой действительность была насквозь пронизана ирреальным метафизическим представлением. Новое поколение атеистов с христианством знакомилось по истории Понтия Пилата и Иешуа Га-Ноцри. Для журнала "Юность" общество было разумно организованной системой. Если что-то получалось не так, это объяснялось перебоями налаженной машины. Общество в "Мастере и Маргарите" есть хаос, лишенный даже мечты о гармонии. Единственная организующая сила — страх. Даже всемогущий дьявол не может справиться с чудовищной энтропией социальной силы. Попробуйте-ка стрелять в подушку. В булгаковской Москве нет места поступку, Данко здесь делать нечего. Да и Богу здесь делать нечего — понять Он может, а простить — вряд ли. Конечно, Воланд в силах наказать буфетчика за несвежие закуски, а ведьма — перебить стекла предателю, но помочь Мастеру уже не может никто.

По Хемингуэю сильные люди погибают, но побеждают. По Булгакову сильных людей не может быть вообще. Они погибают до начала сражения.

Само появление "Мастера и Маргариты" свело на нет кумиров "Юности". Их нарядный опереточный мир торжествующей морали был уничтожен глобальным пессимизмом Булгакова.

Аксенов — основатель и главный представитель оптимистического хемингуэевского направления — глубоко воспринял булгаковский переворот. "Ожог" — эта главная аксеновская книга — воссоздает уже модель мира, исходя из метафизической предпосылки неизбежного зла. По всему роману раскиданы знаки поэтики "Мастера и Маргариты" — все эти оценочные иронические суффиксы и словечки в речи нейтрального повествователя ("подлейшие трусики" и пр.), свободное обращение с пространством и временем, система двойников, шаржированный портрет-зарисовка, активное включение фантастического в событийную ткань. (По сути, Аксенов всегда тяготел к такой литературе: "Рандеву", "Поиски жанра", пьесы "Цапля", "Четыре темперамента". Но именно в "Ожоге" — как бы в итоге двух десятков лет Аксенова в литературе — он уверенно замешал метафизику и словесность в нужной пропорции.)

Творчество как главная сущность метафизической системы равнозначно определяет иерархию ценностей обоих произведений. Правда, у Булгакова еще была последняя гордая вера: "Не просите, сами дадут" — последнее убежище мировой справедливости. У Аксенова не осталось и этого. Ведь Булгаков не пережил крушения всех надежд — их у него никогда и не было. А Аксенов с надежд начинал.

2

"Все вы — потерянное поколение", — сказала Гертруда Стайн в разговоре с Василием Аксеновым. Аксенов согласился, потому что давно подозревал это. Еще в 1961 году в журнале "Крокодил" появилась карикатура. Длинноволосый юнец с повестью "Звездный билет" подмышкой беседовал с длиноволосым неандертальцем из фильма "Человек ниоткуда": "Вы откуда? — Ниоткуда. А вы куда? — Никуда".

Так уже два десятилетия назад был точно определен конечный пункт движения аксеновских героев. Они, словно по дурацкому приказанию Бабы-Яги, разбрелись "не знаю куда" в погоне за "не знаю что": апельсинами из Марокко, затоваренной бочкотарой, розовым айсбергом, ошипанной цаплей... Когда стало ясно, что ничего путного им не найти, Аксенов собрал всех героев вместе и начал писать для них исторический роман.

Роман обозначен подзаголовком: "Поздние Шестидесятые — ранние Семидесятые". Поздние Шестидесятые начались с 1968 года, а до того были незабвенные полтора десятка лет, отмеченные с одной стороны — танками в Будапеште, а с другой — танками в Праге. В эти годы — между танками — поместилась вся либеральная общественная мысль послевоенной Советской России. С августа 68-го началось умирание.

Ранние Семидесятые закончились в начале 74-го — когда не стало ни "Нового мира", ни той "Юности", ни Солженицына. Когда каждый месяц три тысячи человек уезжали из страны, чтобы уже не вернуться. И вместе с учителями музыки, врачами, продавцами скобяных изделий стали паковать чемоданы писатели, художники, композиторы, музыканты, физики и математики. Именно тогда — в 73-74-м — начался исход талантов и мозгов из России.

Так оказалась права Гертруда Стайн: поколение потерялось. Так Василий Аксенов встал перед необходимостью создать историческое полотно краха и исхода. Потому что именно он, Аксенов,

наверное, точнее, чем любой другой российский интеллигент, своей жизнью и своим творчеством создал модель российского интеллигента. Почти с полным совпадением аксеновские художественные опыты соответствовали последовательно прозрению конца 50-х, надеждам начала 60-х, сомнениям конца 60-х и отчаянию начала 70-х.

Василий Аксенов как зеркало русского либерализма. Может, доживем до поры, когда какой-нибудь выпускник Казанского университета напишет такой труд.

3

Отчество и отечество — это общее у главных героев романа, которые, как быстро выясняется, суть один герой, разветвленный на многие виды деятельности.

Аристарх Аполлинариевич Куницер — физик.

Геннадий Аполлинариевич Малькольмов — врач.

Пантелей Аполлинариевич Пантелей — писатель.

Радий Аполлинариевич Хвастищев — скульптор.

Самсон Аполлинариевич Саблер — саксофонист.

Шляясь по Москве, выпивая, ведя умные разговоры, слегка протестуя, лежа в постели с красавицами, герой не ищет, как казалось бы естественным, объективную истину. И читатель этой объективной исторической истины не получает. Аксеновский Аполлинариевич не похож на нормального героя исторического романа, несущего определенную (позитивную или негативную) идею. Герой "Ожога" возится с мухой-дрозофилой, дует в саксофон, лепит уродов. Однако же — проходит вполне очерченный путь гражданского самосознания: от функционера-оптимиста — к реформатору и верующему идеалисту.

Чуждые непосредственным общественным интересам, социальные кастраты "Ожога" вступают в неминуемое противоречие с окружающим миром, ибо не приемлют его эстетически.

Какова бы ни была сфера приложения сил героя (от физики до джаза), он — прежде всего, творец. И высший акт познания и самосознания для него есть проникновение в собственную суть в момент творческого экстаза. Вместо объективной истины герой ищет монолитного постоянства в отношении к миру и к себе. Прорыв к высшей субъективной Истине совершается как кульминация достижения тождества самому себе.

А уже в качестве осознавших себя индивидуалистов-творцов герои книги неизбежно входят в конфликт с обществом, никогда не любившим выскочек и зазнаек.

Многообразность главного героя потребовала от автора особой литературной изощренности, с чем он справился с легкостью, свойственной его размашистому и яркому таланту. Сюжетным стержнем романа стало доказательство тождественности всех Аполлинариевичей одной обобщенной личности творца. И начались повторы, параллелизмы, аллюзии...

И уже где-то в середине книги появляется родоначальник всех пятерых московских знаменитостей — мальчик Толя фон Штейнбок, сын ссыльной. Толя фон Штейнбок, наконец, приводит всех героев к общему знаменателю, возникая в детских видениях каждого из них. Аполлинариевичи окончательно сливаются в единый образ: трагический образ творческой совести поколения.

”Все вы — потерянное поколение”, — сказала Гертруда Стайн в разговоре с Василием Аксеновым. И Аксенов согласился, потому что уже знал это, и понял на своем опыте, и на опыте своих героев, которых провел от безмятежных ”Коллег” до нестерпимого ”Ожога”. И поняв, ушел туда же, куда стали уходить те, кто пережил отрезок российской истории от Будапешта до Праги и ранние Семидесятые. Правда, сам он ушел только в 80-м, но ведь знать и понимать это одно, а поди попробуй...

4

Как и полагается литературному герою, герой ”Ожога” вращается в определенной среде, сталкиваясь с представителями разных слоев общества. Так формируются три основных направления социальной жизни героя: ”Герой и власть”, ”Герой и элита”, ”Герой и народ”.

Герой и власть. Проблема конформизма. Есть такой тяжелый российский комплекс: соответствие занимаемой другими должности. Тысяча лет без демократии — появится... ”С кем вы, мастера культуры?” — спрашивает некий голос, густо окая, придыхая на ”г” и ударяя на слове ”скоростя”. И мастера культуры поставленным бархатным баритоном отвечают: ”С вами, кормильцы, с вами, родимые!”

Такова в общих чертах схема отношений ”поэт и царь”.

Ощущение правильности действий властей не покидает и аксеновских творцов — бунтарей, между прочим, по своей творческой сути. А потому что — власть своя, хоть и гнусна, но для всех. Поколения с восторгом повторяют историю про русского мальчика, которому дай впервые в жизни карту звездного неба — он наутро

вернет ее исправленной. А ведь и мальчик этот, и какой-нибудь кузнец Вакула, который черта называет "немец проклятый" — и есть оплот жуткого российского мракобесия, для которого важно, чтобы было "свое" — а верно ли это, хорошо ли, справедливо?.. Кто-то уже подметил, что Левша нос-то утер англичанам, подковав пляшущую блоху, но блоха плясать после этого перестала...

И вот оплот прогресса писатель Пантелей попадал в коридоры власти и "проникался неким благостным колыханием сопричастности и душевного комфорта". Правда, "не без труда он напоминал себе о ложности этого чувства..." Но ведь — "не без труда", и ведь это — Пантелей, знамя новой свободы.

Во все времена у всех народов были люди, находящиеся в большинстве, которые хотели быть похожими друг на друга, а больше всего — на начальство. Выгоды такого существования очевидны. Но человечество на каком-то этапе своего развития изобрело личность. И слово "конформист" стало ругательным. Но — ничуть не изменив своей притягательной сути. Мало ли чего стесняется человек.

Знаменитая хрущевская расправа с "пидарасами и абстрактистами". На трибуне — писатель Пантелей. Уничтоженный, распластаный Пантелей просит разрешения спеть и в жутком молчании зала тянет "Песню варяжского гостя". Неожиданно смягчившийся Глава по-доброму спрашивает: "С кем хотите петь, Пантелей?" — "С моим народом, с партией, с вами, Кукита Кусеевич!" — захлебывается декабрист Пантелей.

"В милицию, в нашу советскую милицию!" — вопят интеллигенты. — "Не выгонят же!" НЕ ВЫГОНЯТ ЖЕ!...

И дело не в том, как утверждает западный аналог аксеновского героя Патрик Генри Тандерджет, что "рабство — это доведенная до экстаза свобода". В этом хоть полет какой-то есть, отрицательное обаяние. В противостоянии (если это противостояние) "герой-интеллигент — власть" все проще, серее, страшнее. "Мы не вольны в своих поступках, мы не личности, не Боги и не гиганты, просто Москва прокручивает нас в своей мясорубке, как хочет".

Герой и элита. Проблема предательства. Герой-творец романа "Ожог" сам принадлежит к элите: всюду принят, известен, любим или ненавидим. Но все это — инерция Шестидесятых, из которых герой зачем-то прихватил ненужные мечты, обесцененные идеалы. И он смешон, потому что "болтает все то же, что и раньше", когда болтать уже все перестали. Вот раньше — тогда болтали все. И потому писателя Пантелея всерьез не принимает даже заискивающий перед ним почетный милиционер Москвы, сын автора гимна Советского Союза.

Живым анахронизмом бродит Пантелей по святым местам московских интеллектуалов, тщась одновременно сохранить "облеваннные мечты, которые еще можно отмыть", и сознание того, что надо "просто встать из-за стола и рвануть дверь и спросить с простым гневом: куда вы нас тащите?" И героя ничто не веселит: ни звездный гул псевдотворческих разговоров, ни зарубежные сувениры, ни утонченные во всем бабы, ни бутылки с красивыми этикетками, ни обязательная составная интеллектуального комплекса: регулярное покаяние.

А ранние Семидесятые несут непривычный, отталкивающий и притягательный душок свободы. Не той, забрезжившей в пределах государственных границ, как в Шестидесятые, а личной — для себя — свободы. Оказалось, что можно-таки "рвануть дверь" и выйти из поезда дураков.

В конце концов, испробовав все, так и поступил писатель Пантелей Аполлинариевич Аксенов.

А там, в Москве, герой метался, подавленный — и даже не тем, что сместились критерии, что теперь "маленькие пошли в ход", что не талант нужен, не талант. Страшнее этого было предательство поколения. Последний могиканин генерации Пантелей отчаянно цеплялся за своего бывшего друга и соратника Вадима Серебряникова, с которым столько было вместе и столько, кажется, можно было бы еще... И на какой-то миг кажется, что это так — слишком многое связывает писателей: общее прошлое, один язык, полузабытая ироническая интонация, понимание творчества как мгновенного спонтанного акта забвения. Но Вадим уже сделал несколько прогрессивных шагов по направлению "герой и власть", а Пантелей все валяет дурака, пока не осознает: все забыто! Да ведь и он — тоже стал подзабывать. И на нем — предательство идеалов поколения. А как говорил Маленький Принц, мы в ответе за тех, кого приручили...

Герой и народ. Проблема выживания. Аксенова, как и многих других его предшественников в русской литературе, прельщала возможность создать энциклопедию русской жизни. И потому в книге появился народ.

Народ день-деньской торчит в "мужском клубе" — у пивной. Здесь все насущные вопросы современности обсуждаются с большей страстностью, чем в ЦДЛ, а главное — проблемы не вуалируются интеллигентскими увертками: эрудицией, изяществом выражений. "Мужской клуб" проходит пародийным аналогом московской элиты.

Национальный вопрос разрешается здесь с присущей русскому человеку двойственностью.

”У меня картошка, как козий горох, а у латыша-суки — как бычья мотня!”, ”карел на печке с бабой лежит, а русский Иван в лесу горбатит!”, ”пиво понесли — жидам в холодильники!”

А с другой стороны: ”Я всю Индию без оружия пройду, всех голыми руками передую!”, ”весь мир кормим!”, ”Абрамчику маца! Натанчику маца! Рувимчику маца! Ванюшеньке — душеньке — кусочек холодца!”

Чуть подернуть интеллектуальным флером — и национальный вопрос на высшем уровне.

И кодекс дружбы: ”Где это видано, чтоб в беде товарищей оставляли! Да лучше пристрелить обоих!”

И основополагающие принципы, твердо сформулированные у пивной бывшим героем ледовых батальей форвардом Аликом Нейарким: ”Когда меня спрашивают, кто твой любимый писатель, я отвечаю — Жизнь! Когда меня спрашивают, что я ненавижу, я отвечаю — войну, лицемерие, капитулянтство!”

Какая пивная! Это же трибуна писательского съезда — форум инженеров человеческих душ.

Так пародийным двойником ЦДЛ живет ”Мужской клуб”, указывая гнилым интеллигентам на единственный способ выживания в стране, победившей социализм: стать народными в том единственном смысле слова, который предполагает подлинное соответствие занимаемой другими должности, быть слугами народа, на каком бы иерархическом уровне он, народ, ни находился. Потому что на самом деле власть народна всегда, иначе не смогла бы удержаться у власти.

Отождествить себя с народом — и сойти к нему в подворотню, и принять его кодекс поведения и морали, и отмежеваться от еврея, ”секретнейшего по шахматам тренера коренного населения”. И только тогда — выжить. Пусть и понимая пародийность такого бытия.

5

Когда строились плахи для оружейника Просперо, ”плотники делали свое дело без особенной охоты. — Мы не хотим строить плахи! — возмущались они”.

Когда с высокой трибуны искренне каялся все осознавший Бухарин, толпа задыхалась от омерзения и ненависти к ”любимцу партии”.

В радостной чистоте революционного порыва, как на ладони, была видна разница между Человеком и Толстяком. Человек ни за что не хотел быть толстым. Потом жить становилось лучше, веселей,

исчезла необходимость в идеологической диете, и комплекция увеличивалась.

Самое страшное для члена общества — не быть в это общество включенным. Когда на нашей родине население перестало делиться на палачей и жертв, определенно и четко, новая социально-экономическая формация укрепилась окончательно. Оказалось, что в жизни для всех всегда есть место подвигу. Оказалось, что в крови все, разница только в чьей — своей или чужой. И — как ни дико звучит это — оказалось, что эта разница не слишком существенна: мы в *нашей* крови.

Конформистский смысл жертвы — включиться в систему любой ценой. И потому Толя фон Штейнбок "старался плакать вежливо", когда арестовывали его мать. Потому писатель Пантелей вспоминает: "Мы были убеждены в нормальности ждановского мира и ненормальности, ущербности, стыдности зощенковского".

Садист-дружинник Крюшкин избивает музыканта Саблера, а потом читает ему стихотворение "Товарищу Нетте — пароходу и человеку". И у Самсика Саблера, умного, интеллигентного, избитого, "под носом стало мокро от волнения, и он вышел из штаба, потому что знал это стихотворение наизусть и не хотел лишний раз расстраиваться". О чем же написано в этом стихотворении? "А такое — оживит внезапно "бредни" и покажет коммунизма естество и плоть. Мы живем, зажатые железной клятвой. За нее — на крест, и пулею чешите..."

Мы живем, зажатые железной клятвой. Мы.

Конечно, кое-что переменялось. Страсть ЧК и бесстрашность ГБ. Капитан Чепцов просто бил Саню Гурченко локтем в глаз и, наклонясь, по-доброму спрашивал: "Так еще не били, Саня?" Нынешние изощреннее, умнее. Новая генерация позволяет себе: "мы — поколение "Звездного билета", "в науку тянет" или уже вовсе: "Всю нашу организацию позорят сталинские выродки", — плачет на плече абстраксиста Хвасищева шляха Тамарка, лейтенант невидимого фронта. Вместо аскетического треугольника с бородкой — румяное закружение...

Происходит некоторая конвергенция, взаимопроникновение. И все больше тянет жертву к палачу, а палача к жертве. И русские бабы подкармливают отставного палача с лицом праведника, а отец автора говорит сыну: "Смотри на женщин, в них и правда". И уж так невыносимо становится автору от такой правды. А переродиться совсем — нет, не выходит. "Собственно говоря, а почему бы ИМ мне не верить?" — размышляет писатель Пантелей. Да потому, что творческий импульс аксеновских Аполлинариевичей не дает насладиться

комфортом лояльности. А сил немного, слаб человек. Так и раздирается между невозможностью простить палача и невозможностью самому казнить его. Потому что не может человек, ощутивший истинный ожог творчества, включиться в систему — все равно как: со знаком "плюс" или знаком "минус". И что тогда остается? Побег.

6

Окном, которое прорубил Петр в Европу, пользовалось удивительно мало писателей. Ну, Карамзин путешествовал, ну, Головнина взяли в плен японцы, ну, Пушкин вошел в Арзрум на коне, ну, Гоголь жил в Италии, ну, Достоевский проигрался в Германии. А в нашу эпоху разве что Эренбург, да и то он скорее влез в окно с другой стороны. От всего этого покрылось окно матовой краской, как в бане — свет доходит, но очертания мутны. Отсюда и произошла легенда про туманный Запад, лживый Запад.

Аксенов прыгнул в окно и населил собой прекрасную Европу и добродушную Америку. Он — для русского человека вещь небывалая — даже выучил их язык. А потом, когда вернулся, привез с собой в русскую литературу джинсы "Ли", виски "Белая лошадь" и очки темные "Поляроид". Для аксеновских героев Запад — не таинственная приманка, а будничная действительность. Вот посудите сами, что пьют в "Ожоге": "Здесь были и "Гордон джин", и "Чинзано драй", и "Королева Анна", "Арманьяк", "Мумм", "Кампари"... И только на 389-й странице романа появляется пахнущая молоком и дымом отечества бутылка с тетеревом — "Охотничья". Символика эта пародийно сопровождает героев в их разочаровании политической мирного сосуществования "Кента" с "Беломором".

Аксенов всю свою жизнь старался сделать окно в мир пошире. С первым хемингуэвским дуновением он рвался влиться в семью народов-членов ООН и ЮНЕСКО. Запад никогда не был его мечтой, его врагом, его завистью, его запретным плодом. Аксенов просто поднялся до уровня понимания человечества без государственных границ. Даже с буржуазным скотопромышленником Сиракузерсом дружили его герои. Для этих безродных космополитов шумовая музыка джаст роднее "Дубинушки". Им все казалось, что они и разные прочие шведы — из одной команды.

Весь роман Аполлинариевичи прощаются с этим пагубным заблуждением. Свою родную татарскую самобытность не дадут им забыть ни те, ни другие. Они все бьются: "Европу в России никогда до конца не задавить". Наивные супермены, для них открытие, что

”гулкое сердце России бьется под броней танка”. Ничего, раздавим Европу в России, в Европе и за ее пределами. Призрак Суворова в Альпах стоит над братством ЮНЕСКО, а Пантелей с компанией думали, что сразу за Никитскими воротами начинается Рокфеллер центр. С какой-то точки зрения (”военной, единственно правильной”) это, может, и верно.

Заботливо, по-мичурински, взрастила громадная страна гибрид палача и жертвы. На фронтах гражданской и отечественной войн, во время первых пятилеток и целины, в поучение врагам и друзьям, вырос над страной мраморный динозавр с простым рязанским лицом — ”Смирение”. Изваял его скульптор Хвастыщев, коренной русак, Аполлинариевич. В этого мраморного идола вложил всю душу, доказать хотел, что вот мощны, но незлобивы, ”травоядное простое существо”. Но гибридный динозавр Смирение поднял маленькую голову на очень большой шее, и прокатились танки по узким европейским улочкам. Еще бы: на одной стороне — динозавр с затылком палача Чепцова, а на другой — голенастая Цапля.

Так доселе незнакомый комплекс жертвенного палачества прививается культурной Европе. ”Лучше быть красным, чем мертвым”, — бормочет изнасилованная Цапля.

Аксенов решил выскочить на ходу из экспресса ”Неделимая Русь”. А тот полетел вперед, набитый гуманистами, абстракционистами, следователями, крестonosцами, заградотрядами, художниками-передвижниками и олимпийцами. Все сгрудились в одном вагоне-столыпине под флагом Родины — ”и трехцветным, и Андреевским, и красным”.

Аксенов резко и безжалостно бросил своих любимых героев. Он перестал им доверять. Еще бы — всю жизнь они рука об руку с автором творили бессмертные шедевры, сочиняли музыку, изобретали формулы, лечили рак, и вдруг через столько-то лет выяснилось, что шедевром оказался мраморный динозавр смиреннoубивающий. Что вылечили-то палача, и что бы ни открыли — из всего делают бомбы, и какой бы джаз ни играл — из всего получается гимн. И даже если бросишься под колеса зловещего экспресса, он только быстрее полетит птицей-тройкой. Герои — гении и сверхчеловеки — думали, что можно хоть голову отрубить гаду. Чепуха! ”Вес головы, как известно, у динозавра равен одной семитысячной части веса всего тела”. А без головы они живут еще дольше.

Аксенов двадцать лет искал выхода. Как совместить любовь с ненавистью. Вокруг него редели ряды ”Коллег” и ”Апельсинов из Марокко”. Все преступнее становилась его родина, и все преступнее становилось оставаться в ней. Как бы ни изощрались гуманисты-

интеллектуалы — все шло на пользу мраморному чудищу. И все явственнее проглядывала в будущем юношеская химера человечества без границ. Желудок удава — граница кролика. Тщетно последний аксеновский герой, переживший пятерых своих предшественников, пытается капитулировать перед своей ужасной родиной. Ведь капитуляция — это отказ от ответственности, а кролик — даже проглоченный — должен своим весом увеличивать ударную мощь удава.

И тогда герой готов умереть, но он больше всего боится, что на его могиле напишут слова А. С. Хомякова: "История призывает Россию стать впереди всемирного просвещения; каждое право, данное историей народу, есть обязанность, налагаемая на каждого из его членов".

И тогда герой "Ожога" бежит своей палаческой обязанности. Он перестал верить, что можно жить в обществе и не отвечать за него.

Так и вывалился в петровское окно один из немногих, кто хотел из окна сделать двери. Вековой спор западников со славянофилами разрешился с римской прямоотой: западники должны жить на Западе...

7

"Ожог" — роман прощания. Если зрелость — пора осознания своих возможностей, то Аксенов написал первый истинно зрелый роман. Во всех его книгах яркими мухоморами растут несбывшиеся надежды. Где любовь, где дружба, где честность, где трудолюбие, и всюду — радость творчества.

В "Ожоге" надежд больше не осталось. Аксенов старательно и дотошно проверил все возможности. Его герои прошли всеми путями. Для них места больше нет.

И тогда Аксенов прощается. Прощается со своими любимыми идеалами, которые кормили его щедрую музу в восхитительные дни раскованного реабилитанса, в сумерки оправившегося общества, в закатную эпоху арестов и танков, в полночную пору дешевых чемоданов. Вот они — ослепительно прекрасные, гордые и чистые, мужественные идеалы проходят по страницам "Ожога". Проходят мимо.

Первой в развевающихся белых одеждах шествует Свобода. Как любили ее аксеновские герои! Сколько мускульной и интеллектуальной энергии затратили на то, чтобы сбежать от унижительной несвободы мещанского образа жизни. Сколько дорогих сервантов порубили в капусту. Сколько километров проехали за туманами и запахом тайги. Добрая свобода-бочкотара, талантливая свободная

птица-нырок, нежная освобожденная Цапля братских народов. Все они здесь. Хороним. А вот белые одежды распахнулись, и взгляд легко узнал очертания бутылки "Горного дубняка". Автор с презрением неофита: "безумие фальшивой алкогольной свободы!" А как помогал стакан теплой перцовки избавиться от никому не нужной ответственности перед обществом, объединиться с родным народом, жить его заботами от открытия и до закрытия магазинов? За-а-шили бедную алкогольную свободу, врезали торпеду убийцы в белых халатах. И повлеклась она, уже смиренная, только для себя. Теперь она верит в джаз. Никого не трогаю, играю себе тихонько музыку, творю в келье. Но и этого не дают. Там тоже не дураки. Что они, "Чикаго-Прага" не срифмуют? А джаз, говорят, ваш называется — "Роковые проблемы Шестьдесят Восьмого".

Декорация сменилась. Скрипки — вместо литавров, Шопен — вместо Вагнера. Вышла голенастая Любовь. Ноздри автора затрепетали от волнующего запаха польских духов "Быть может". Перед воспаленным взором автора, в прошлом супермена и ковбоя, проходят тени ненастоящих любовей. "Не то, опять не то", — бормочет стареющий супермен.

Те же, входит Алиса. Вот она, вечная любовь. Несбывшаяся надежда, воплощенная мечта. В погоне за ней прошла жизнь, но не растерялся в чужих постелях запас любви и нежности. Муха-дрозофила, польская Цапля в клеенчатом плаще, Алиса — мать-родина, нежные коленки, парное молоко...

Герой справляет "хани-мун" и плюет на прочие идеалы. Блаженство забытья заменит грохот революций. И вдруг среди блаженства является догадка: "Уж не в больницу ли она меня везет?" Правильно. В больницу. Выясняется, что Цапля не знает по-польски. Подменили! "Идеалы кончаются под одеялом", — хихикает жизнь.

Аксенов с ужасом наблюдает, как рушатся все многолетние честные мечты. Его несчастный герой уже совсем один. Все бывшие с ним ипостаси поумирали. Блестящие независимые физики, художники слова, друзья, Странные в ночи — все, все исчезли. Остался один автор "Ожога". Он бродит по пепелищу своих молодых и прогрессивных надежд и невнятно повторяет что-то булгаковское. То ли "русскому человеку честь — лишнее бремя", то ли "голым профилем на ежа не сядешь".

Тут лишенный гражданских надежд и счастья автор обращается в последнюю инстанцию — он обращается к Богу. Он всегда верил в незапятнанные ризы чистого духа. Бог было творчество. Чистое, никому не нужное и потому — божественное. Когда человек способен

творить, еще не все потеряно. Раз Бог посещает келью творца, то есть еще счастье и надежда, но если творить нечем, если поруганные идеалы свободы и любви не владеют больше пером, то Бог — последняя необходимость.

Автор согласился поверить в Утешающего Бога. А в этом мире добром ничего не поправишь. Вот Бог ни во что и не вмешивается. Он даже не может научить автора прощать. Наверное, потому, что простить палачу Чепцову не может вообще никто. Как хотелось Малькольмову, самоотверженному создателю лимфы-Д, приобщить палача к миру жертв. Он не дрогнув взял шприц и отдал палачу все. Оживил Чепцова. Но вышло-то, что не может жить палач с ангельской душой. Где в Книге сказано о завете палачей с жертвами?

И еще осталась у автора надежда, совсем уж последняя. Какмышь любит свою нору, любил свою родину. Милые рязанскому сердцу просторы, родное "по рублю!" Если нельзя отдать всего себя родному народу, то можно хоть пострадать вместе с ним. Разделить тяжелую годину. Подняться до чувства ответственности. Радостно и гневно звучит авторская инвектива-саморазоблачение: "А кто выпустил джина из бутылки, кто оторвался от народа, кто заискивал перед народом, кто жирел на шее народа, кто пустил татар в города, пригласил на княженье варягов, пресмыкался перед Европой, отгораживался от Европы, безумно противоборствовал власти, покорно подчинялся тупым диктатурам? Все это делали мы — русская интеллигенция".

Автору даже приятно, что он так много успел наделать. И он, освобожденный от интеллигентских комплексов и иллюзий, рвется слиться со страдающим народом. Автор, наконец, вылезает из "фольксвагена" и идет в сельпо. Здесь в очереди за сушками стоит простой народ России. В умиленном раскаянии автор думает: "Они им дали хоть сушки, а мы..." Напрасно он мучается. Ничего не возьмет "матерая родина" из его "полужидовских рук". И вообще не надо так беспокоиться. Народ жив не сушками едиными: есть и здесь, при сельпо, спецраспределитель с красными рыбами. Не так уж прост народ. Он поголовно перешел в палачи и жертвы не за вонючую сушку, а для хорошей жизни, чтоб было, как в Болгарии. Уж что-что, а авторскую жертву они не примут. Не за то боролись.

И тут у измученного автора не остается больше идеалов, и приходит страшная, в ночи, мысль: "Достоин ли я родины? А достойна ли родина меня?"

Когда государство начинает убивать людей, оно всегда называет себя родиной.

Русская литература никогда и нигде не забывала, что она заменяет обществу конституцию и гражданские свободы. Ни один из ее великих творцов не презирал политики. Этому, собственно говоря, она и обязана своей мировой славе. Франция, Германия, Англия породили великие государственные идеи и великие литературы. России великая литература заменила парламент. "Поэт в России больше, чем поэт". И это не прошло даром. Ведь эстетические категории по сути своей не могут выражать общественную мысль с той трезвостью, на которую способны антиномии философов и силлогизмы политиков. И декоративная прелесть исторических построений определила практическую ущербность российского социального строя. Сама идея коммунизма у народников или большевиков — в первую очередь, литературный вымысел. Максимализм требований всеобщего счастья любой ценой и немедленно — есть поэтическая гипербола, а не историческая закономерность. Даже теперь, наученные горьким опытом социалистического строительства, мы все же представляем себе светлое будущее в поэтическом ореоле.

России — этой гигантской сверхмощной империи — всегда был присущ комплекс исторической неполноценности. Европа третировала своего отсталого восточного соседа, отказывая ему в равноправном участии в делах народов. Только огромным напряжением сил Россия отстаивала свое место среди цивилизованных стран. А ценой, заплаченной за звание мировой державы, стали — демократия, общественное мнение, чистое искусство.

Русская поэтическая мысль откликнулась красивой мессианской мечтой. Писатели перепутали танки с идеей, а расширение территориальное — с расширением провиденциальным. Болезненный комплекс исключительности стал творческим источником величайшей в мире литературы и величайшей в мире тирании.

Аксеновский "Ожог" оказался крахом еще одной попытки уйти в горнюю область чистого искусства. Как горячо, как страстно Аксенов желал не замечать социального строя, Гагарина и пятилеток! Сколько сил и таланта потратил писатель на то, чтобы взрастить в своих книгах идеал безотносительного творчества! Все пошло прахом. Разгром.

8. ЭФФЕКТ ПОПУЛЯРНОСТИ

Качество литературного произведения находится в очень сложных отношениях с популярностью. Наиболее распространенная точка зрения: они не совпадают. Более того: зависимость даже обратно пропорциональна. И, действительно, "Приключения майора Прони-на" читает гораздо большая аудитория, чем Бунина. Бенедиктов затмевал Пушкина, а Лейкин — Чехова.

Но, с другой стороны, те пять пьес Шекспира, которые чаще всего ставились при жизни автора, чаще всего идут и сейчас, почти через четыре столетия. Всероссийская слава Есенина отвращала от него эстетов, не одобрявших пьяные дебоши и донжуанские списки. И потребовалось временное расстояние, чтобы в полной мере оценить прекрасную и чистую есенинскую лирику.

Очевидно, взаимосвязь качества и популярности более сложна и неоднозначна. Чтобы попробовать разобраться в ней, надо вспомнить о функционировании книги. Как ни соблазнительно считать качество единственным критерием, этот способ хорош только для литературоведения. Уже критика обязана считаться с тем, что читает публика, а не что ей стоило бы читать. А для оценки периода времени как социального явления это и вовсе необходимо. Во все времена важнейшим показателем здоровья общества были представления о том, какие произведения культуры потребляет народ. Китай издали кажется нам муравейником, во многом, из-за миллиардов цитатников в красных обложках. Индия предстает страной сплошных сантиментов благодаря слезливо-песенным фильмам. Общее мнение о беззаботности и поверхностности американцев создано телевидением и дамскими романами в супермаркетах.

Для русской литературы период конца 60-х — начала 70-х годов прошел под знаком деревенской прозы. Даже всемирный успех Солженицына не может сравниться с популярностью "деревенщиков". Валентин Распутин, Василий Шукшин, Владимир Тендряков, Федор Абрамов, Борис Можаев, Василий Белов и другие создали даже не стиль, а образ мышления русского читателя. Вдруг, как сто лет назад, русская образованная публика обратилась к деревне. Правда,

сто лет назад она еще и пошла туда. Нынешняя, цинизмом 60 лет советской власти лишенная идеализма, никуда не пошла. Ограничилась связкой лаптей на стене, отысканием деревенских предков, песнями. А главное — книгами. В интеллигентной речи слышались Настены, Епишки, Дормидонты. Стало правильным проводить отпуск не в Сочи, а на Орловщине. И вот тут начались сюрпризы.

Настоящие колхозные крестьяне никак не хотели походить на оперных мужиков деревенской литературы. Это не значит, что "деревенщики" писали неправду или часть правды скрывали. Они просто немного додумали за современное российское крестьянство, ведомые благородными намерениями и светлым примером Тургенева. Ситуация создалась, как в пушкинской "Барышне-крестьянке": действительность не совпадала с желаемым, и ее следовало исправить. Писатели не нашли в деревне Платона Каратаева, а классика XIX века утверждала, что он должен быть. Русской литературе, всегда искавшей правды в народе, вообще не повезло с образами крестьян. Привыкшие думать, что город — разврат и зло, а деревня — чистота и совесть, мы забыли, что писал Пушкин о черни. "Зависеть от царя, зависеть от народа — не все ли нам равно..." Мы забыли два страшных рассказа Чехова — "Мужики" и "В овраге": жестокость и дичь русской деревни. А ведь те, чеховские, мужики еще не были отравлены шестьюдесятью годами атеистической пропаганды, не были развращены сознанием, что единственный способ существования — воровство и обман.

"Деревенщики" даже придумали специальный язык для своей деревни. Кто-то уже отметил, что эти книги можно читать только со словарем Даля. Но и у Даля не найти доброй трети слов, которыми изъясняются колхозные крестьяне деревенской литературы. Туман "забузил даже не мокренью, а испотью..."

Городская интеллигенция, отправившись в отпуск на Орловщину, была потрясена, увидев, что мужик-правдоносец умудряется напиться вдрызг еще до открытия магазинов, что никто не несет парного молока, не щурит в доброй улыбке глаза.

Талантливый Шукшин, одаренные Абрамов, Белов, Распутин где-то, наверное, разыскали своих героев — на Русском Севере или в Восточной Сибири и силой своего дарования заставили поверить в них. Но забыли сказать одно: что если и есть на селе Платоны Каратаевы, то они доживают свой век, как мамонты.

Деревенская литература пережила свой расцвет и даже свой закат. Хотя книги Распутина издаются в прекрасных переплетах огромными тиражами — и это свидетельство упадка: плач по русской деревне стал официальной линией. Деревенская литература заме-

нила на посту главного либерала "Новый мир" и утратила этот пост, когда русские книги стали приходить в Россию с Запада.

Владимир Максимов пошел дальше "деревенщиков", что естественно: все-таки они печатаются в советских издательствах, а он — на свободе. Его главное внимание сосредоточено на духовном возрождении человека: теме, которой "деревенщики" по понятным причинам касались только намеком. Воспитанный на русской классической литературе, Максимов твердо и неуклонно придерживается ее традиций. Герой его главного романа "Семь дней творения" Лашков — фигура сложная и противоречивая. Путь его духовного развития идет "по Достоевскому", а не "по Толстому". Толстовские герои прозревали спонтанно, как Нехлюдов ("Воскресение") и Брехунов ("Хозяин и работник"). Достоевский же прослеживал все переживания и муки героя постепенно и пристально. Так же проводит по книге своего героя Максимов. Но вдруг возникает ситуация сложнее обычных, и появляется "толстовский" метод: Максимов уверенно направляет героя в нужное русло, разрушая достоверность образа. Смещение этих двух приемов слишком ясно обнаруживает присутствие автора в повествовании. Тенденция автора сильнее жизненности образа.

Деревенская литература ярче всего представлена именами Шукшина, Абрамова, Распутина. Идею духовного возрождения человека в современной русской литературе наиболее полно выражает Максимов. Есть свой кумир и в "городской" литературе — Юрий Трифонов.

Трифонов, может быть, острее других страдает от своеобразного комплекса — отсутствия родословной. Родословной во всех ее масштабах: мы не помним никакого родства. Мы не ощущаем себя частью процесса. За десятилетия утратилось чувство преемственности. Будущее иллюзорно, прошлое проклято и отсечено, настоящее ужасно своей бессмысленностью.

Огромный пласт российской истории рухнул, и долгие годы новое общество занималось не наведением мостов, а углублением пропасти.



Юрий Трифонов

Перекинуть мостик в будущее не удается — просто некуда. Остается прошлое, потому что без осознания своего места в истории — любой, хоть бы истории своей семьи — человек не может, не должен жить.

Связи с прошлым, старательно отбрасываемые долгие годы, наращаются снова. Комплекс неполноценности подавляется. Человек осознает себя продолжателем. Традиционная тема "отцов и детей" решается в обратном порядке: дети ищут отцов.

Исторические поиски героя повести Трифонова "Другая жизнь" — историка по профессии — обусловлены еще и родственными мотивами и потому оправданы вдвойне. Продолжая дело отца, он исследует судьбу пропавших документов Третьего отделения.

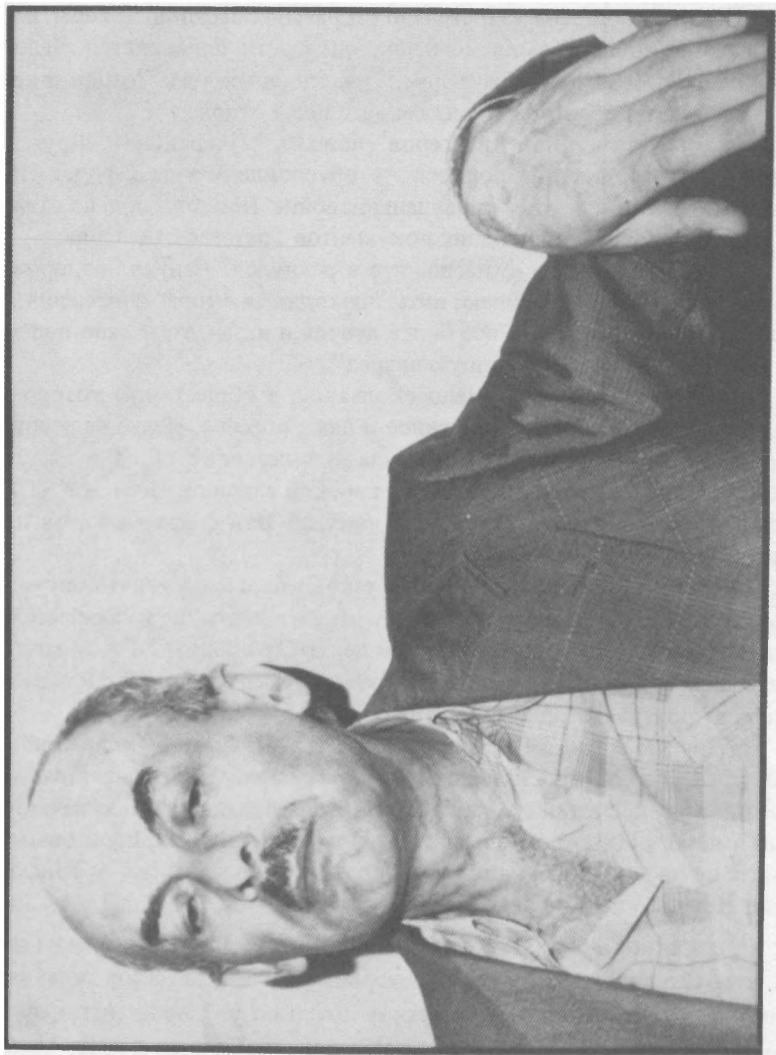
" — Ты, наверное, думаешь, что я рехнулся? Чепуха, я здоров. Но ты ведь знаешь мою идею: нить, проходящая сквозь поколения... Если можно раскапывать все более вглубь и назад, то можно попытаться отыскать нить, уходящую вперед".

Но поиски корней — дело скользкое, а обществу, в котором живет герой, — абсолютно ненужное и даже опасное. Ничто не возникает из ничего и не уходит в никуда — полагает герой. И вот идея всеобщей преемственности касается царской охранки. И что же? Традиции Третьего отделения ушли в никуда? Или списки агентов не так уж пришлось изменять?

Поиски терпят крах: работа остановлена, герой уничтожен морально, а затем и физически. Повесть заканчивается, да и начинается, его смертью. А что оставалось с ним делать Трифонову? Герой хочет быть звеном в цепи, а его хотят видеть винтиком машины. Попытка ухода в "другую жизнь" терпит крах.

"Другую жизнь" Трифонов ищет в жизни "этой". Он не прибегает к аллегории, иносказанию, фантазмагории. Он бытописатель — может быть, последний в нашу эпоху. Идея правдоподобия, начатая еще в начале 60-х Аксеновым, Балтером, Гладилиным, Ефимовым, дошла до своей кульминации — и одновременно кризиса — у Трифонова. Начались поиски иных путей.

Тоска по месту в истории принимает форму ностальгии у Булата Окуджавы. Его квазиисторические книги "Похождения Шипова" и особенно "Путешествие дилетантов" написаны целиком о современности. Окуджаве просто приятнее писать о князе Мятлеве или поручике Амилахвари, чем о нынешнем москвиче. Но пишет он все-таки о нем: что ничего не меняется, что всегда трудно быть не-



Булет Окуджава

Photo by Marianna Volkov

похожим, что толпа всегда против поэта, а быть диссидентом в XIX веке было не проще, чем в XX.

Еще с конца 50-х, со знаменитых споров физиков с лириками, возшла для русских читателей звезда научной фантастики. В стране, где гуманитарные науки часто становились пародией на академическую деятельность, "физики" были чуть ли не главными ценителями литературы. Заграничная, особенно американская, фантастика привлекала раскрепощенной игрой мысли. Сама идея об альтернативном будущем казалась крамольной — ведь программа XXII съезда еще не стала неприлично старым анекдотом. Поэтому нет ничего удивительного, что в новосибирской анкете того времени Рэй Брэдбери уверенно занимал первое место среди всех зарубежных писателей.

Отечественные открыватели нового жанра работали в стилистике откровенной халтуры. В романах каких-нибудь Мартыновых и Гуревичей проблема контакта с внеземной цивилизацией ставилась в прямую связь с вопросом об американских шпионах и мировым империализмом. Не многим отличались и первые произведения кумиров следующего десятилетия — книги братьев Стругацких. Сейчас мало кто помнит, какую отчаянную борьбу хорошего с еще лучшим устраивали герои "Планеты багровых туч" или коммунистической утопии "Возвращение".

Однако Стругацкие быстро осознали не только счастливые возможности фантастики, но и чутко уловили климат эпохи. Их сатирические аллегории "Понедельник начинается в субботу", "Сказка о тройке" и уж совсем прозрачное "Второе нашествие марсиан" основательно, но не окончательно поссорили Стругацких с властями. Зато отныне они нашли самую обширную и, может быть, самую грамотную армию поклонников — научно-техническую интеллигенцию. Обладая талантом живого и увлекательного повествования, Стругацкие в духе времени широко эксплуатировали поэтику намеков, индустриальных аллюзий и откровенных инвектив. Умелое лавирование и игра с цензурой позволили им напечатать, например, роман "Обитаемый остров", в котором правители фантастической планеты — анонимные Отцы — каждый день облучают народ специальными лучами, вызывающими бешеный прилив лояльности и патриотизма у забитых подданных.

Фантастика Стругацких выросла вместе с советским обществом. Когда прошла пора либерализма и поумневшая цензура перестала пропускать намеки, Стругацкие ушли не в Самиздат, а в философию. Их лучшие книги — "За миллиард лет до конца света" и "Пикник на обочине" — имеют гораздо больше отношения к "Филосовским повестям" Вольтера, чем к наивному ефремовскому лубку "Туманность Андромеды". Теперь Стругацкие рассматривают проблемы инакомыслия как частный вопрос глобального конфликта активного духа и пассивной материи. Их проза, эволюционировав до напряженного мировоззренческого диалога, утратила оттенок легкомысленной фронды, свойственной ранним произведениям. При этом Стругацкие не только остались в границах жанра НФ, но и расширили эти границы до пределов настоящей литературы. Они, как никто в России, умеют пользоваться острым сюжетом и увлекательными логическими построениями. Их искусно вымышленный мир оставляет впечатление достоверности. Даже фантастический жаргон, которым наполнены их книги, кажется списанным с неведомых, но реально существующих словарей.

Стругацкие, пределав сложную, но характерную эволюцию, завоевали свой, и очень широкий, ареал популярности. Читатели — от старшекласников до академиков — на их книгах осваивают множественные системы познания мира. Само разнообразие этих систем служит стимулом к борьбе с однонаправленным догматическим мышлением, которым так часто грешит как официальная, так и свободная русская литература.

Сферы популярности почти не пересекаются. Можно еще представить человека, горячо любящего и Абрамова, и Максимова. Но уже почти невероятно: страстный поклонник одновременно Распутина и Трифонова. А чем дальше в конце 70-х годов русская литература отходила от привычного реализма, тем неожиданнее и страннее становились кумиры, привязанности, взлеты славы и вспышки ненависти.

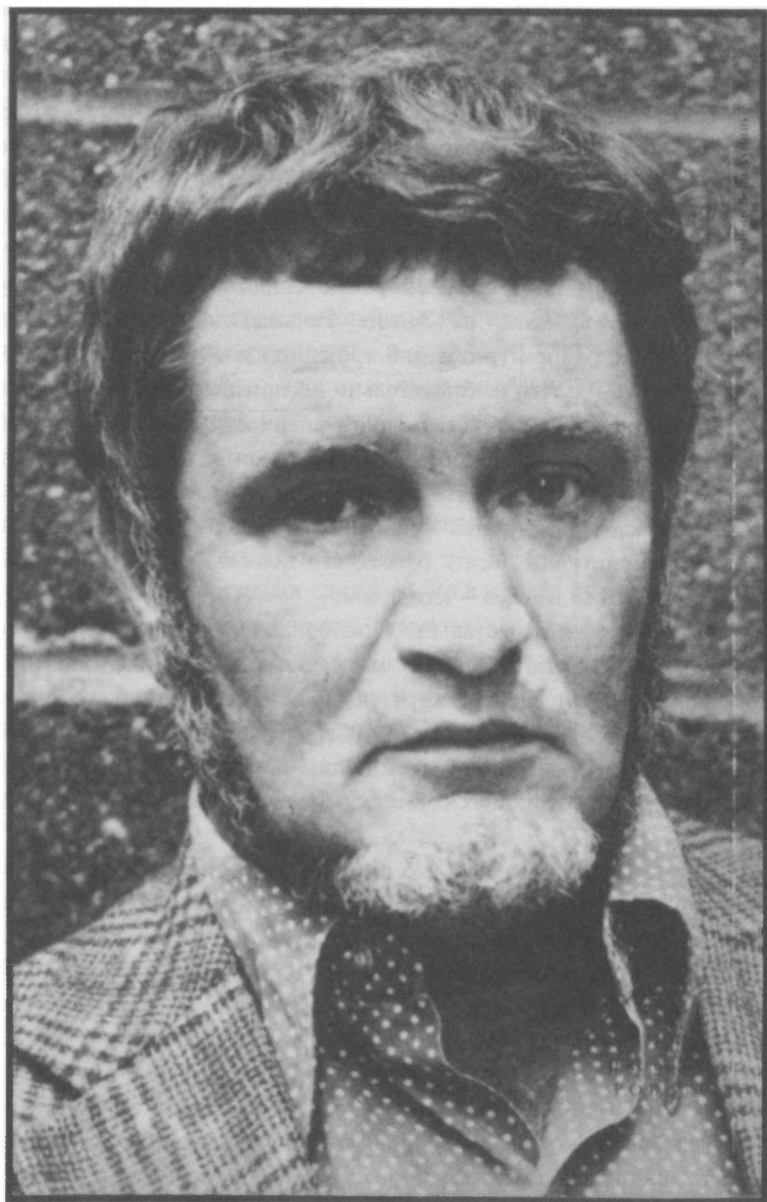
Разгром либеральных институтов, кризис гражданской темы, эмиграция писателей — все это подготовило явление читательского плюрализма. В 60-е, в пору бурного цветения надежд, только законченные эстеты позволяли себе предпочитать литературное сектанство магистральному гражданскому направлению. (Как пример: кружок Юрия Мамлеева, или даже, как пишет Ю. Мальцев — школа Мамлеева). В конце 70-х сферы популярности стали создаваться вокруг имен, ранее признаваемых лишь небольшой группой застенчивых полуподпольных почитателей.

Решающую роль в этом сыграл, очевидно, факт массовых публикаций русских книг на Западе. Раньше, пока сами писатели жили в России, отбор публикаций производился эмиграцией первой и второй волн — почти исключительно по признаку противостояния советскому режиму. Это естественно: антикоммунистическую эмиграцию интересовал процесс созревания такой же антикоммунистической силы в самом Советском Союзе. И так же естественно, что когда началась третья волна эмиграции, оказавшиеся на Западе литераторы продолжали писать о том, что волновало их всегда — то есть обо всем. Или, точнее — кто о чем.

Антисоветизм перестал быть основным направлением. Это понятно: первая и отчасти вторая эмиграция еще жили надеждами на перемены, на новую Россию. Третья, прожившая при советском режиме дольше и пережившая крах либерализма 60-х, никаких иллюзий не питала. Эмигранты третьей волны приехали на Запад жить, а не дожидаться конца советской власти (даже те, кто активно борется с ней).

Кроме того, оказалось, что и помимо критики режима есть запретные прежде темы — не такие глобальные и, уж конечно, не такие общественно важные, но тоже заманчивые. Еврейская тема. Существующая в действительности народная речь — то есть, без купюр, с матом. Секс.

Еврейская — в своем абсолютном большинстве — третья эмиграция породила множество произведений на еврейскую тему, по-



Эфраим Севела

требность в которой прежде удовлетворялась книжкой Бабеля и шеститомником Шолом-Алейхема. Остроумные и глубокомысленные произведения Фридриха Горенштейна "Бердичев" и "Споры о Достоевском". Толстый двухтомный роман Аркадия Львова "Двор" и его же рассказы в периодике. Многочисленные публикации в многочисленных израильских изданиях.

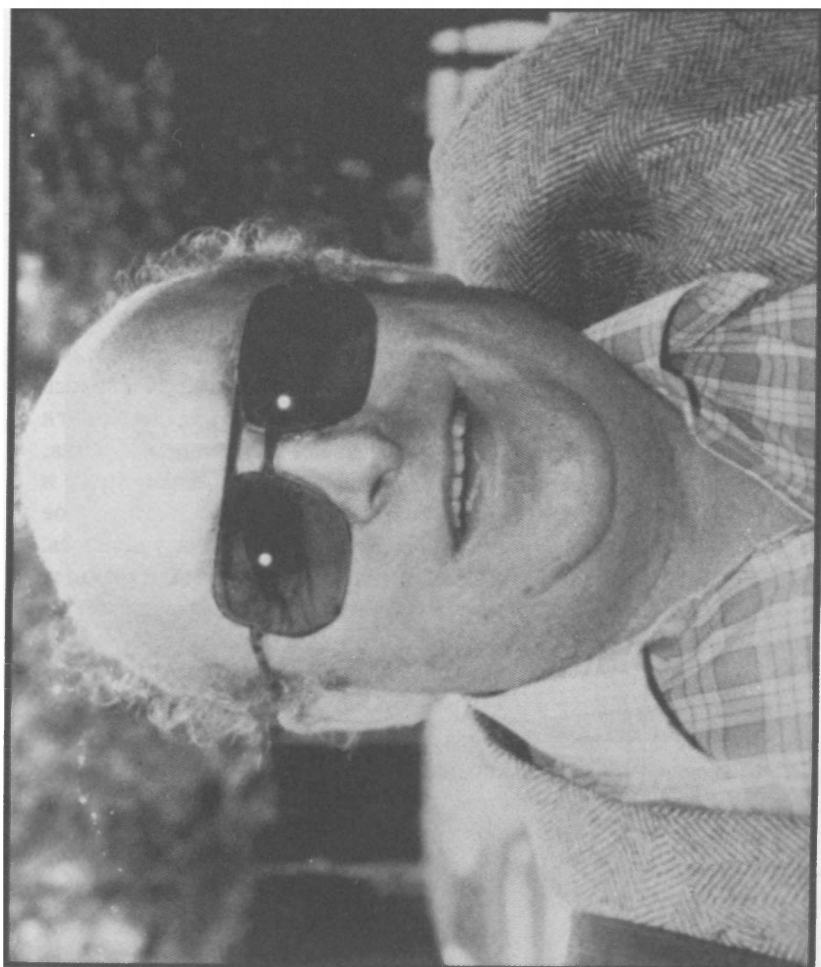
Достигший своего расцвета к середине 70-х годов самиздатский журнал "Евреи в СССР" основал традицию специфически еврейской публицистики. Высшим ее достижением можно считать блестящую книгу Александра Воронеля "Трепет иудейских забот", полную парадоксальных и основательных суждений о России, Европе, еврействе. Прекрасный образец такой публицистики оставил рано скончавшийся Илья Рубин — книгу "Оглянись в слезах", в которой выделяется статья "О карнавальном характере еврейской истории".

Но самой большой, по-настоящему массовый успех (насколько это возможно в условиях эмиграции) выпал на долю Эфраима Севелы. На его примере, возможно, наиболее четко выявилось соотношение качества и популярности. Непритязательные книги Севелы оказались безупречными с точки зрения функционирования. Автор учел все: и не слишком горячий израильский патриотизм, и космополитизм русского еврея, и его нерелигиозность, и вечное недовольство всем, что творится вокруг — что бы ни творилось. Севела избежал интеллектуализма Горенштейна, который устраивает эстетов и не устраивает массового читателя, и суперменского национализма Львова, который не устраивает ни тех, ни других.

Создав точный собирательный образ Аркадия Рубинчика, которому плохо и в Израиле, и в Америке, и в России ("Остановите самолет — я слезу"), Севела оказывается слабее там, где требуется чистый вымысел: рыхлая композиция, неубедительные второстепенные персонажи. В более поздних его книгах (например, "Мужской разговор в русской бане") появляется натурализм, которого писатель счастливо избегал прежде — может быть, это поиски иной сферы популярности...

Лучше всего Севела, пожалуй, в "Легендах Инвалидной улицы", где еврейский квартал белорусского городка описан в бабелевских традициях: с любовью, точностью и остроумием.

В благословенные 60-е советская цензура иногда позволяла в прямой речи персонажей завитушки, вроде: "Я тебе, б..., покажу!". Точки раздражали своей явной нелепостью: точками люди не разговаривают. Солженицын в "Иване Денисовиче" придумал "фучеки",



Юз Алешковский

Photo by Marianna Volkov

что тоже проблемы не решало. Потом все вошло в прежнее русло, то есть, на уровень "сволочи" и "черта". Прорвавшиеся на свободу писатели решительно отвергли цензурную стыдливость, и в книгах впервые за долгие годы появилась нецензурная лексика.

Первой ласточкой был, пожалуй, уже давно циркулировавший в Самиздате "Николай Николаевич" Юза Алешковского. Это стало подлинным открытием: оказывается, мат сам по себе мог быть протестом против режима. Протестом на лексическом уровне. Полная свобода выражений героев Алешковского была противопоставлена не просто ханжескому словоизъявлению официоза, а самой идее несвободы и конформизма.

В литературу хлынули нецензурные выражения. Целый пласт русского языка, прежде спрятанный в устной речи, стал достоянием писателей и читателей. Богатейший русский мат развернулся во всей красоте словообразовательных выкрутасов и синтаксических фигур. И произошло ужасное: он стремительно стал терять свое богатство и красоту.

Стало понятно, что нецензурная лексика и мат — явления сугубо фольклорные. Идея устного народного творчества отомстила за надругательство над ней. Так выглядят безграмотным набором слов многие прекрасные народные песни, изданные типографским способом, а не услышанные в живом исполнении. Так не бывают смешными записанные, а не рассказанные, анекдоты. (Конечно, фольклор необходимо собирать, записывать и хранить, но это дело ученых, специалистов). Нецензурные выражения были хороши и уместны в анекдоте, блатной песне, разговоре приятелей. Каждый из собственного опыта знает, как одно короткое слово, употребленное вовремя и к месту, может передать целую гамму ощущений и мыслей. Но переход из фольклора в письменность разрушил самую идею запретности мата, который никогда и не претендовал на роль общеупотребительной лексики, служа необходимой в русском языке приправой к "обычной" речи.

Именно: приправой. Невозможно представить себе блюдо, состоящее из одного кайенского перца. Нужна точнейшая дозировка, чтобы нецензурное слово нашло свое место в литературном произведении. Великий Толстой употребил слово "блядь" в "Воскресении", и никого, кажется, это не покорило. А Лермонтов никогда не мог и подумать о публикации своей "Уланши", предназначенной для устного чтения в разгульном приятельском кругу.

Знаменитый своими тончайшими оттенками и многообразием русский мат стал разрушаться, переходя в художественную литературу. Процесс этот — в самом начале, и есть надежды, что интерес-

нейший пласт русского языка все же не исчезнет, сохранившись в фольклоре.

Например, в Америке такой процесс практически завершен. Широко введенные в литературу слэнг и нецензурная лексика перестали ощущаться таковыми, став практически частью общеупотребительной речи. Все эти "фак" и "шит" звучат чуть ли не в детских мультфильмах. Идея запрета, делающая такими привлекательными вкрапленные в повествовательную ткань словечки, отпала. А с ней отпала и привлекательность.

Как деревенская проза, тщательно записавшая "кубыть" и "мабуть", не смогла все же передать дух русской деревни, так нецензурная лексика не передает подлинного народного языка. Прекрасный пример настоящей точности — роман Войновича "Солдат Иван Чонкин". Крестьяне Войновича говорят совершенно подлинным языком, причем обходятся без мата. Изычно передал интеллигентскую речь Сергей Довлатов ("В гору"), у которого газетный фотограф горячится: "Я самого Жискара, блядь, д'Эстена снимал". Это и есть та самая дозировка, которая допускает употребление любых выражений.

Родоначальник "нецензурного направления" в современной русской прозе — Юз Алешковский — так смело и удачно выступивший со своим "Николаем Николаевичем", на этом не остановился. Используя все тот же прием — монолог с широким потоком нецензурной лексики — он написал еще несколько книг, и прием превратился в штамп. Утратив прелесть новизны и переведя специи в разряд главных блюд, проза Алешковского стала повторять самое себя.

Сексу в русской литературе не везло. У французов был Рабле, у итальянцев — Бокаччо, у англичан — Чосер, у немцев — Гриммельсгаузен, у испанцев — Гевара. А у нас — фольклорный Фрол Скобеев да Иван Барков со своим откровенно непристойным "Лукой Мудищевым".

Классика XIX века тоже ничего не добавила к этой волнующей теме. Совершенно бесполое книги Гоголя. Неземные вздохи Тургенева. Кромешные бездны — но только души! — Достоевского. Пожалуй, кроме нескольких шуток Пушкина ("Вишня", "Царь Никита"), одной-двух сцен у Толстого и Гончарова — ничего. Долгие десятилетия телесное познание жизни добывалось из книг французов: Золя, Мопассана. В начале XX века уездных барышень потряс порнографический роман Арцыбашева "Санин", в котором самым,

кажется, сильным местом было: "Грудь ее высоко вздымалась". Тончайшие и точнейшие эротические описания оставил Бунин в цикле "Темные аллеи". Это, может быть, единственная по-настоящему эротическая книга в русской литературе, но — абсолютно целомудренная.

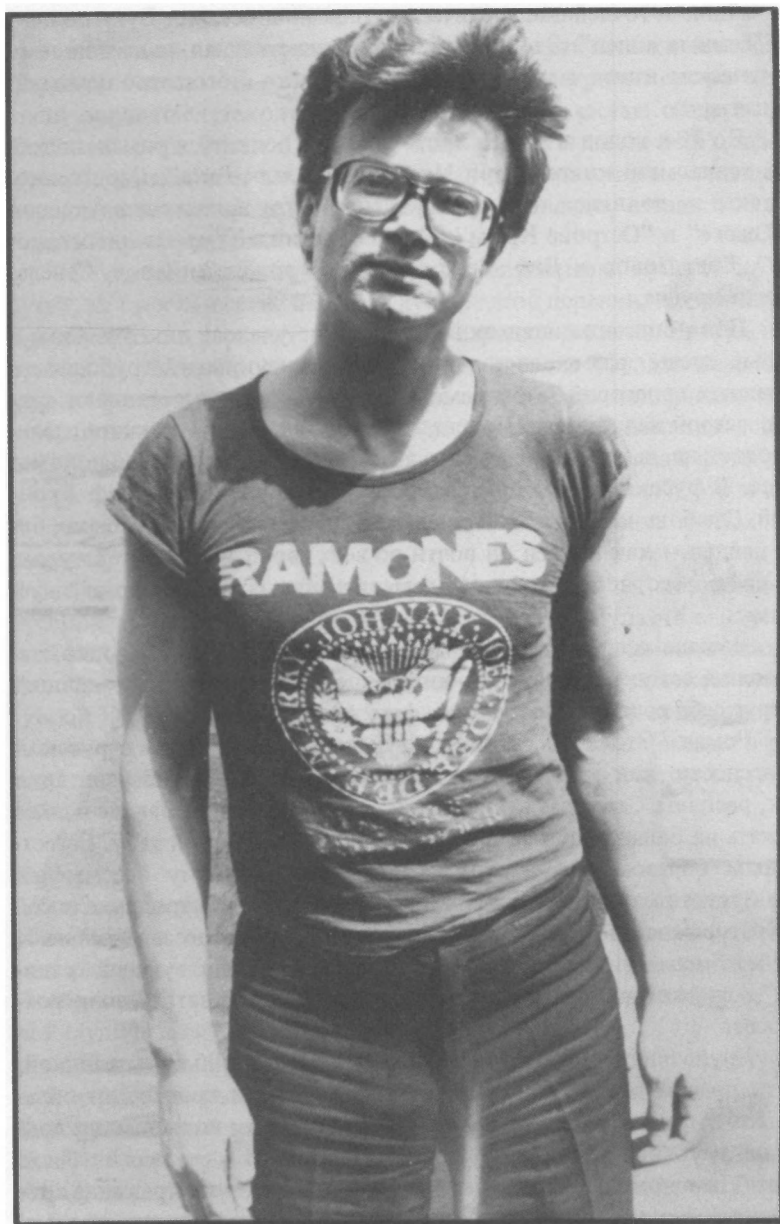
До 70-х годов в нашей прозе и не мог появиться роман, подобный гениальной книге Генри Миллера "Тропик Рака". Собственно, он так и не появился, но в русскую литературу вошел секс. Аксенов в "Ожоге" и "Острове Крым", Милославский в "Укрепленных городах", Евг. Попов и Вик. Ерофеев в "Метрополе", Львов, Севела, многие другие.

Пока описание интимной близости не удалось никому. Сексуальные сцены, размещаясь в диапазоне от неуклюжей грубости до туманных аллегорий, в современной русской прозе оставляют чувство острой неловкости. Долгие годы ханжеского умолчания сделали свое: не выработаны даже основы философии и терминологии секса. В русском языке вообще, как точно заметил Иосиф Бродский, "любовь как акт лишена глагола". Этот глагол, возможно, будет найден — как найден он почти во всех европейских литературах. Но сейчас его не в состоянии заменить ни мат, ни нелепые эффемизмы.

Дальше всех в этом направлении пошел Эдуард Лимонов, написавший самую скандальную книгу последних лет и тем создавший вокруг себя совершенно особую сферу популярности.

Роман "Это я — Эдичка" должен был возникнуть в русской словесности как результат комплексных усилий либерализации 60-х, расцвета Самиздата, возможности печататься на Западе и даже уезжать на Запад. Один за другим рушились запреты и табу. Естественным образом пал и этот — последний. Поэтому бессмыслен гнев пуристов, обрушившихся на книгу Лимонова: отрицание такой литературы означает отрицание литературного процесса вообще. И так же бессмысленна ссылка на отсутствие соответствующей традиции в русской литературе: традиции не только длятся, но и возникают.

Другое дело — само качество романа. Написанный в отчаянной, будто предсмертной, попытке выразить себя, он производит сильное впечатление. Но за этим искренним душевным порывом нет подлинной глубины чувств — порыв как таковой. И — главная слабость книги Лимонова — нет адекватных порыву средств выражения. Чисто литературные недостатки сводят почти на нет достоинства романа: чувства предстают искусственными, идеи — младенческими. Такая же неискушенность прозы губит многочисленные сцены интим-



Эдуард Лимонов

Photo by Marianna Volkov

ной близости. "Любовь как акт лишена глагола"... Но первая попытка — какова бы она ни была — сделана. Может быть, и у нас будет свой "Тропик Рака"...

Русская читающая публика, воспитанная литературным плюрализмом последнего десятилетия, определила сферы популярности — темы, идеи, стиль, имена. Но, хотя наш предмет — проза, говоря об эффекте популярности, нельзя обойтись без одного имени, объединяющего практически всех. Это — Владимир Высоцкий.

Во всем нашем современном искусстве трудно найти человека с более "русской душой". И даже неясно: хорошо это или плохо — этот гипертрофированный, обнаженный и болезненный, как заусеница, "русизм" Высоцкого. Но понятно одно: Высоцкий — явление характернейшее. Он сразу нащупал свою тему: русский человек и что из него сделала советская власть. Этот человек искренен и в высоком, и в низком, он готов растоптать святыни и публично каяться потом. Образ героя Высоцкого — гротескный, даже несколько карикатурный, но емкий и правдивый.

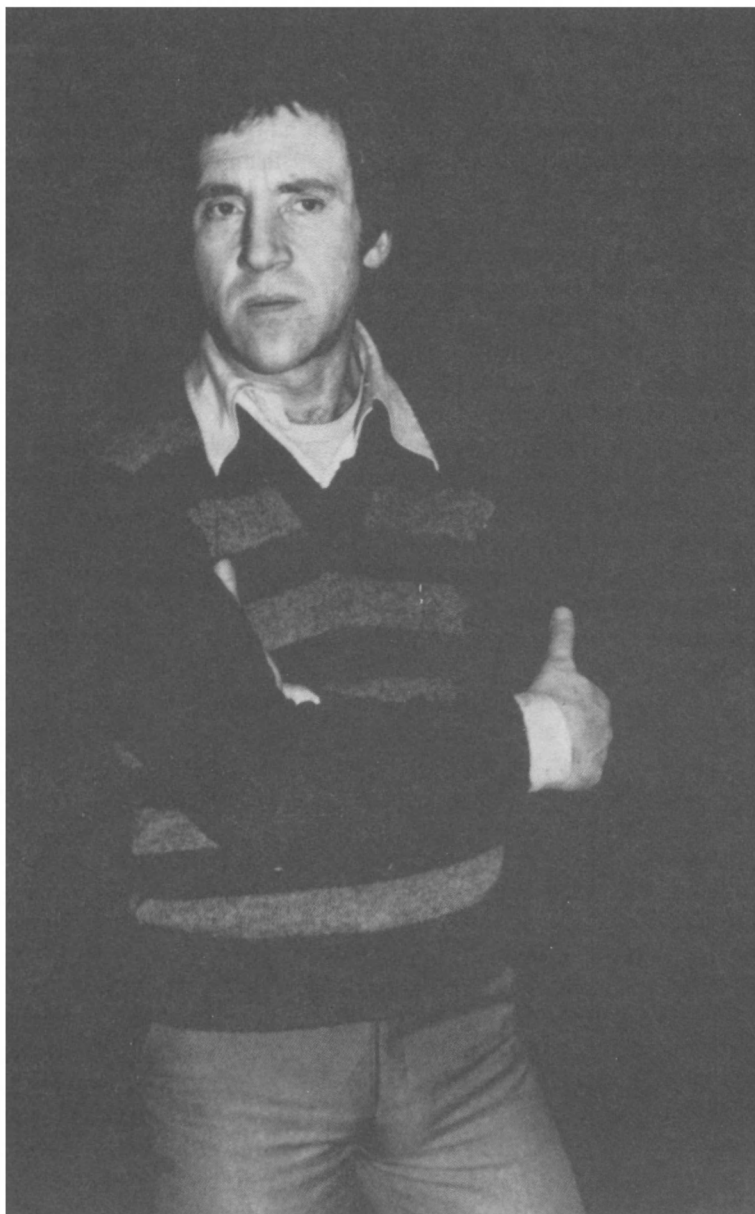
Лирика не прячется за подтекст и иронию. Прямым из поэтики блатной песни пришли темы любви, дружбы, смелости. Чувства нараспашку. Разгул "Яра" и "Славянского базара", Мокрого и Угрюм-реки.

Но и он же — идеологический недоумок, перешедший из "Яра" в пивную. Негодяй, высовывающийся из-за карамазовского плеча.

Так определил своим творчеством Владимир Высоцкий главный конфликт своего героя: Россия и СССР, русский и советский. Шампанское и политура.

Высоцкий пел, за ним вслед пела вся огромная страна: академики и школьники, милиционеры и уголовники, славянофилы и отъезжающие евреи. Конфликт, предложенный Высоцким, устраивал всех. И началась инфляция.

Наряду с настоящими достижениями песенного жанра — такими, как "Дом", "Смотрины", "Диалог" — появились ширпотребовские поделки: "Жираф большой", "Про бегуна на короткие дистанции", про боксера Будкеева... И вдруг их запели еще охотнее! Мотив незатейливее, строчки короче, смысл доступнее. Оказалось, что проще напеть про скалолазку, чем разбираться в аллегориях "Дома". А ведь и то, и другое — Высоцкий. Сказался эффект сотворчества — так вкусно поется Высоцкий под рюмку. Нашелся и крамольный смысл, а ведь псевдопротест привлекателен всегда. Он облегчает



Владимир Высоцкий

Photo by Marianna Volkov

жизнь, давая необходимый выход отрицательным эмоциям, а в то же время не обязывая ни к размышлению, ни к действию.

В конце концов, в это поверил и сам Высоцкий. На смену подлинному гражданскому отчаянию, глубине понимания России и боли за нее все чаще приходили забавные песенки-фельетоны, устраивающие всех без исключения. Страна иступленно пела. И не только пела. Высоцкий — не только автор, но и герой. По Высоцкому можно жить. Любить, дружить. В качестве образца для подражания Владимир Высоцкий перестал быть явлением индивидуальным и стал явлением социальным. Этого испытания его творчество не выдержало. Сохранить такой уровень обобщения как в "Доме" или "Смотряках" — не под силу автору. Да и не нужно слушателям.

Высоцкий воплотил в себе, в своем творчестве все лучшие и все худшие черты нашей эпохи. Гражданское горение и конформизм, юмор и пессимизм, обращение к народу и уход в себя, быт и поэтическое вдохновение, беспросветное пьянство и страсть к книгам, жертвенность и предательство.

20-е — 30-е годы прошлого столетия связываются у нас с именем Пушкина. Но на то он и Золотой век. Наше ущербное время лучше всего выразилось в яркой и ущербной фигуре Высоцкого. Как назовут нашу эпоху?..

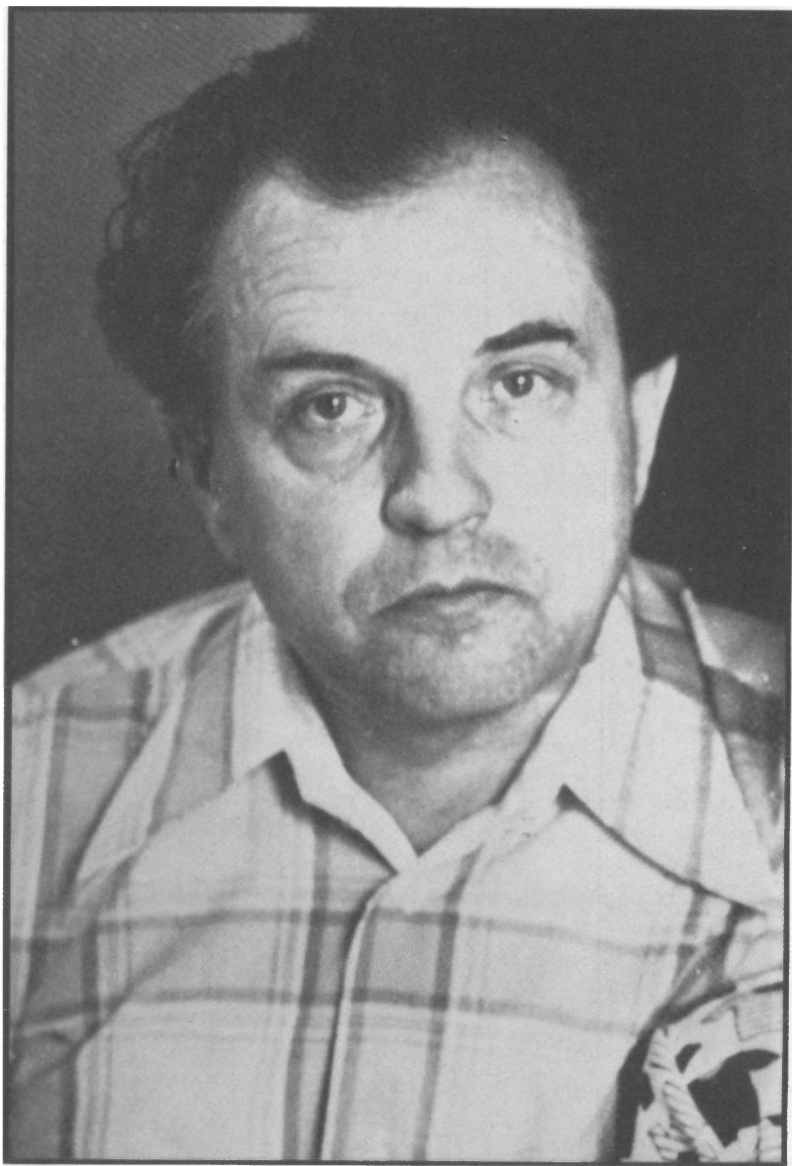


Photo by V. Sychov

Александр Зиновьев

9. ЗАГОВОР ПРОТИВ ЧУВСТВ

I

ВСЕЛЕННАЯ БЕЗ МОЗЖЕЧКА

”Зияющие высоты” зияют и высятся, раздражая всякого человека, имеющего склонность к порядку и классификации. И не зря так часто Зиновьева забывают назвать, говоря о современной русской литературе — точнее, забывают, перечисляя привычный ряд имен, потом спохватываясь. Отчасти дело, видимо, в недавности появления Зиновьева, в том, что к нему не привыкли; но главное — к нему и не привыкнут еще долго. Он как-то остается вне поля зрения, каждый раз требуя специального усилия даже для простого называния. Всегда необходима цепочка, некая шеренга — по школам, направлениям, тенденциям, стилю — и имя в окружении товарищей встает на положенное место. Короче, необходимо то, чем занимается история литературы. В крайних случаях годятся аналогии другого порядка — внелитературные: скажем, интеллигентская скороговорка Пастернакмандельштамцветаеваахматова или Даниэль, неизбежно — до конца жизни и дольше — стоящий рядом с Синявским.

Всего этого у Зиновьева и его книги — нет. Сблизить его удастся лишь с теми, у кого не дрогнула бы рука, попадись он им на мушку: с Бабаевским, написавшим ”Кавалер Золотой Звезды”, с автором ”Счастья” Павленко, с творцом ”Стряпух” Софроновым... После них, творивших в чистоте и легком дыхании 50-х годов, только он, Зиновьев, сумел взглянуть на советскую власть и советскую действительность такими же ясными глазами.

Для Зиновьева и Бабаевского страна победившего социализма — несомненная данность, отправная точка всех дальнейших рассуждений, описаний, событий. Постулаты: революция победила, советская власть существует как строй, как добровольно принятая идеология большинства. Инакомыслящие и вправду мыслят иначе.

Для Зиновьева не стоит вопрос: проблематично ли существование советской власти? Он начинает там, где заканчивают другие. Для него советская власть — печка, от которой надо танцевать, а не простукивать кладку. Для него важно то, что коммунизм такая же

законная социально-экономическая формация, как феодализм или рабовладельческое общество.

Зиновьев утверждает: "...Законы бытия — явление универсальное, они везде одинаковы. Им все равно, где становиться в позы, кривляться и гримасничать. Но Советский Союз им на редкость пришелся по душе — они здесь оказались полновластными хозяевами и буйствовали без всяких ограничений, изобретенных западной цивилизацией и раздавленных в зародыше в результате революции". Все основные положения марксизма-ленинизма реализовались — не потому, что оказались правильными, а потому, что по ним живут сотни миллионов людей. Реализация марксизма ведет с неизбежностью к реализации социальных законов по Зиновьеву — общих для всего человечества на всем протяжении его истории. Марксизм создает идеальные условия, питательную среду для развития их. "Основу для них (социальных законов) образует исторически сложившееся и постоянно воспроизводящееся стремление людей и групп людей к самосохранению и улучшению условий своего существования в ситуации социального быта. Примеры таких правил: меньше дать и больше взять; меньше риска и больше выгоды; меньше ответственности и больше почета; меньше зависимости от других; больше зависимости других от себя и т. д." Советский социализм создает формы общественного бытия, ведущие к отрицанию таких наносов цивилизации, как право, мораль, религия и пр., тем самым — говорит Зиновьев — являя собой истинное светлое будущее человечества, которому так долго мешали жить свободно — то есть по социальным законам, единственным, имманентно присущим человеку.

"Зияющие высоты" есть синкретическое, художественно-научное исследование; художественная модель действия социальных законов в их чистоте и научный анализ этой модели.

Как художник и мыслитель Зиновьев открывает новый этап в идеологическом противостоянии советской власти, предлагая в качестве орудия тщательный, кропотливый и беспощадный анализ советского социализма. Это общество надо изучать, чтобы найти ему альтернативу, иначе будущее мира — страшно. Только знание может уравнивать силы. Сейчас о равновесии говорить не приходится: "...Один из самых больших современных писателей, с точки зрения чистой литературы, быть может; самый большой среди всех... — это Зиновьев. Он констатирует с полным основанием, что западная философия, западный гуманизм, христианство капитулировали перед советским марксизмом. Не только католицизм капитулировал, но также гуманизм и экзистенциализм и все основы жизни, какие у нас были..." (Эжен Ионеско).

Новизна зиновьевского замысла определила литературную необычность. Как социальный мыслитель Зиновьев сомнений не вызывает. То, что он "неписатель" — воспринимается сразу. То, что писатель — погодя. Но именно безусловная принадлежность "Зияющих высот" к художественной литературе позволяет оценить книгу Зиновьева как революционный шаг в современной русской литературе.

* * *

Через всю историю мировой литературы проходит легко ощутимое, но трудно объяснимое членение. Всегда были писатели, воплощающие представления о своей эпохе, знамена времени — Гомер, Софокл, Бокаччо, Бальзак, Толстой, Хемингуэй. Их глазами мы видим VIII, V, XV, XIX, XX века. Благодаря им мы знаем, что думал и чувствовал античный грек, человек Ренессанса, буржуа нового времени. Они находили закономерности своей эпохи, вскрывали пружины общественного устройства демократий, тираний и опять демократий. По ним строится классическая по своей простоте и ясности обычная история литературы. И всегда рядом (а часто и пародийным двойником) Петроний, Лукиан, Рабле, Свифт, Гоголь, Достоевский, Булгаков. Как-то сразу (может быть, иногда со спорами по поводу одного-другого имени) ощущается разница между двумя списками титанов мировой словесности.

При бедности литературоведения точными критериями приходится положиться на это глубоко ненаучное ощущение, интуитивно замечаемую разницу. Пусть точка будет в некоторой степени произвольной.

Итак, два русла литературы. Одно рождает концепцию человека социального: индивидуум вырастает в обществе, репродуцируя в себе его структуру. Человек мыслит, чувствует и поступает по законам своего времени. Личность воспроизводит этико-культурный комплекс своей эпохи. Антигона хоронит брата и расплывается за выполнение социальной нормы жизнью. Сид ставит долг превыше чувства и выполняет основную заповедь кодекса чести. Растиньяк строит карьеру и являет собой образец буржуазного социального закона. Короче, конфликт лежит в сфере конкретно-исторических условий. Анализ общества неразрывно связан с анализом личности. Вернее, индивидуальное становится заместителем общественного. Для такой литературы характерно представление о человеке как о *Tabula rasa*, на которую общество заносит свои инструкции. Крайний

пример — “натуральная школа”. Художник рассматривает общество как структуру замкнутую, единичную, законченную. Его мир имеет границы во времени: история ведет человечество от нуля до существующего момента. Не только герои, но и автор находится внутри структуры той общественно-экономической формации, к которой он сам принадлежит, т.е. критерии художника находятся в соответствии с критериями общества. Конечно, это не значит, что он согласен с иерархией ценностей. Нет, обычно он против критериев, навязанных ему обществом. Но его протест неразрывно связан с системой “хорошее-плохое”, существующей в данную эпоху. Герои Корнеля и Расина по-разному решают проблему долга и чувства, но современниками и соседями по классицизму их делает то, что они решали эту проблему в соответствии с этикой XVII века, обуславливающей и возникновение этой проблемы, и ее художественное воплощение.

Эстетика литературы этого русла дала нам четкую систему жанра — сагу, повесть, оду, роман, трагедию. Систему классических тропов. Национальные языки получали в образцах этой литературы классическую завершенность. И расцветала эта литература в эпохи, наиболее ярко проявлявшие свою общественную сущность: Периклова Греция, Рим Августа, Франция Людовика XIV, Викторианская Англия.

Основной путь мировой литературы лежит в этом русле — во всяком случае, по нему строятся истории мировой литературы.

Другое русло существовало всегда. Начиная с фольклора. “Другая” литература всегда сопутствовала “обычной” и в период шедевров оказывалась незамеченной и забытой. В кризисы давала свои шедевры, иногда заменяла собой главное русло, но вновь уходила с поверхности с приходом сильного государства и господствующей эстетики. “Вторая” не могла существовать в одиночестве, ибо жила паразитом на теле “первой”. Она использовала “чужие” эстетические системы, пародируя, искажая до неузнаваемости образец, рождала свою, часто антихудожественную структуру. Гомер написал “Илиду”, Аристофан — “Облака”. Вергилий “Энеиду” — Апулей “Золотого осла”. Корнель “Сида” — Вольтер “Кандида”. Толстой “Войну и мир” — Щедрин “Историю одного города”. Шолохов “Тихий Дон” — Булгаков “Мастера и Маргариту”. Солженицын “Раковый корпус” — Зиновьев “Зияющие высоты”...

Но это не значит, что литература делится на два этажа — первый и полуподвальный. Она развивается в двух направлениях, и каждое из них исходит из разных потребностей человеческой культуры и разных концепций личности и общества.

Если "первая" исходила из предпосылки: человека обуславливает общество — и строила концепцию личности как Homo socialis, то "вторая" — просто как Homo.

Художник из "второй" представляет историю статичной коллекцией событий. Общество измеряется величинами скалярными, а не векторными. Личность принципиально не меняется, подчиняясь лишь имманентным законам развития. Человек — существо, обладающее набором свойств, полученных им в генетическом наследстве как единицы вида (или данных Богом — в зависимости от взглядов писателя). Общество — арена борьбы воли каждого индивидуума со стихийно (или организовано) слагающимся социальным этикетом. Естественная натура и искусственная структура. Кто кого. Вот конфликт, характерный для "второй" литературы.

Если литература генерального русла давным-давно стала объектом изучения и поклонения, то "вторая" литература во все времена испытывала приливы восхищения и отрицания. Суть ее не так легко поддается анализу. Разнообразные формы ее архитектоники не дают ключа к построению четкой теоретической модели. Нет даже термина, которым можно назвать это единство. Хотя есть один, которым уместно воспользоваться. Учение о схожих явлениях создал М. М. Бахтин. Это — теория мениппеи. Остановимся на основных ее моментах.

Мениппея появилась в поздней античности. Тогда, в безумном хаосе языческой культуры, и появился в литературе новый жанр, названный по имени его автора менипповой сатирой, или мениппеи.¹ Формальная новизна его заключалась в соединении стихов и прозы в одном произведении, а содержательная — в смешении сократического диалога платоновского "Пира" с площадной бранью Аристофана, в гротескном симбиозе отточенной античной философии с этикой развратника и проститутки. Тогда и появились первые замечательные образцы мениппеи — "Сатирикон" Петрония, "Золотой осел" Апулея, "Разговоры в царстве мертвых" Лукиана.

Жанр этот оказался необычайно подходящим для эпохи величайшей этической и эстетической смуты. Мир, в котором все ценности менялись знаками, получил орудие для познания самого себя. Ибо мениппея — это литература, которую интересуется один вопрос: для чего живет человек. Не как, а зачем. Человек вообще — без родины, без религии, без истории. И для того, чтобы решить такой вопрос (а решить его, конечно, мениппея не могла и не сможет), этот

¹ Менипп жил в III веке до Р. Х., но золотой период менипповой сатиры приходится на начало нашей эры.

жанр создает свой мир, который мало заботится о схожести с настоящим. В этом мире все по-другому: своя система ценностей, свои условия игры, игры в вопросы и ответы. Но в вопросы последние, которые задают себе люди у крышки гроба. Цель существования этого мира только одна — отвечать на такие вопросы. А форма ответа — испытать все варианты решения (все "правды" всех персонажей — не персоналий, а только носителей этих "прав").

Бахтин, выделяя мениппею из множества жанров античной эпохи, указывает на ее последующую великую историю: к мениппеям (или произведениям с мениппейными чертами) он относит и Сервантеса, и Рабле, и Гоголя, и Достоевского.

Во всех своих трудах Бахтин разрабатывал историю литературы, отличной от главного русла. Вернее, в общепризнанных шедеврах и забытых манускриптах он находил то, что отличает литературу (условно говоря, жизнеподобную) от литературы "гротескной". Изучая его научное творчество, можно прийти к выводу, что мениппея из *жанрового* определения перерастает в *видовое*.

Петрония, Рабле, Гоголя и Достоевского трудно объединить в жанровых рамках, но можно в видовых, если представить определенную тенденцию литературного развития как мениппейную. Т. е. речь должна идти о литературных произведениях, различных по эпохе возникновения и жанровым канонам, но схожих по функционированию и способу организации материала, а, следовательно, по общей мировоззренческой установке. Мениппейная литература осознает свое качественное отличие в понимании своего предмета — человека. Ее герой — это абстрактная личность (аналог фольклорного мудреца), которая выражает идею (правду). Этим и ограничивается функция человека в мениппейном произведении. Герой-мудрец подвергается испытаниям, но на самом деле подвергается испытаниям его правда. Сам он лишен своего социального, культурного, исторического одеяния — гол и нищ. Единственное его достоинство — идея. (Вспомним, что предметом литературы в классическом понимании является человек во всей его материальной и духовной целостности и полноте).

Литературой, в отличие от философии, которая издавна использует такого героя, мениппею делает сюжет. Чем больше испытывается правда (идея), тем яснее становится ее абсолютная сущность. А материалом, испытательным полигоном для нее служит мир. История правды и ее носителя в мире — это сюжет мениппейной литературы (в отличие от сюжета как истории *характера*, показанной в конкретной системе событий).

Естественно, что мир в мениппейной литературе понимается иначе, чем в литературе "обычной". Мир как целое, космос. Он включает в себя все, и в качестве такового — бесконечные варианты своего существования. То, что воспроизводится в конкретном литературном произведении, есть лишь реальное воплощение мира, инвариант и всегда условная модель того всеобщего универсума, к постижению которого и должна вести история правды.

Мениппейная литература с самого начала отрицает идею творчества как отражения, будь то зеркало плоское (реализм), вогнутое (реакционный романтизм) или выпуклое (прогрессивный романтизм) — оно отражает действительность. Вместо отражения она предлагает творение мира — вернее, восстановление целостного мира путем поиска истинного слова (идеи) о нем. Не претендуя на правдоподобное изображение жизни, мениппейная литература творит условную ее модель, своеобразный способ постижения жизни. Человек в такой литературе не подлежит "обработке" средой — он как часть универсума вечен, неизменен и бесконечен. Он говорящая часть мира. Конфликт мениппейного героя с этикетом (нравственным, политическим, религиозным) заложен в самом определении человека как субстанции бесконечной, а значит, органически неспособной подчиниться ограничению в чем-либо (мениппейная сущность конфликта поэта и государства). Конфликт этот трагичен. Сам человек создает общество, воплощая свое идеологическое слово о модели мира. А создав, приходит в неизбежное столкновение с бесконечностью мира, а следовательно, и его идеологическим постижением.

Мениппейный художник, оперируя таким конфликтом, не может не выйти за границы той системы (того варианта мира), в котором он творит. Следовательно, мениппейная литература не может опираться на те критерии, которые предлагает ей современная эпоха.

Выход за пределы структуры данных общественных систем и институтов легче в эпохи кризисов господствующих идеологий, когда брешь между постулированным миром и его инвариантами становится шире. Поэтому мениппейные шедевры создаются в эпохи крушения мировых мировоззренческих систем — античности, христианства, коммунизма.

Мениппейная литература существует только на общенародной фольклорной почве. Ей присущ мифологический взгляд на мир как на целостность и карнавальное осознание его бесконечной текучести и принципиального непостоянства. Она демократична в том смысле, что личность в ней представляется видовой единицей — выразителем идеологического слова мира. (В отличие от в принципе аристокра-

тического характера литературы классического типа — с его установкой на личность, сознающей свою уникальность).

В принципе иная мировоззренческая установка создает и свою языковую систему. Формотворчество менипшейной литературы адекватно ее идейной сущности. Она оперирует жанрами и тропами, лежащими на периферии литературы классической. Фантастика, преувеличение, гротеск — суть для нее способ существования. Все, что выходит за рамки заурядного, характерного, позволяет осмыслить мир как незавершенное явление. Социальная утопия становится орудием анализа данного варианта первоначальной идеи. А пародия — зеркалом (все-таки) данного общества. Менипшейная литература игнорирует категорию времени, ибо основы мира не поддаются временным изменениям. Значит, истина лежит в постижении абсолютного (и несуществующего в реальной истории) пра-мира, а не его последующих изводов.

* * *

Все это имеет непосредственное отношение к творчеству Александра Зиновьева. Менипшейная традиция в русской литературе никогда не исчезала вовсе, но в эпоху расцвета критического реализма затмевалась титанами российской словесности. В советскую эпоху она дала свой ярчайший образец в "Мастере и Маргарите" Булгакова. В послесталинские времена добротный реализм сразу же бросился отвоевывать позиции у неоклассицизма Софронова и Бабаевского. И только в самое последнее время появилось произведение, возвращающееся к менипшейному руслу. Возможным основателем новой традиции стал А. Зиновьев с его менипшей "Зияющие высоты".

В поисках новых форм воплощения своей модели действительности Зиновьев пошел по забытой тропе синкретического сознания. Как эмбрион повторяет эволюционные ходы, так "Зияющие высоты" — историю литературы. Симпосионы Платона, древнюю аттическую комедию, карнавальная роман, просветительские трактаты... Синкретизм же заключается в том, что он соединил два теоретически несоединяемых способа познания: художественный и научный. Очевидный эклектизм формы, демонстративное отсутствие композиции (книга практически не может иметь ни начала, ни конца) поражает, тем не менее, отчетливым литературным единством. Объясняет это менипшейный характер сюжета: история самопознания общества.

Главная мысль книги: коммунизм — естественная форма социальной организации человечества. Т. е. в конечном счете, челове-

ским особям свойственно жить при коммунизме. Эта идея проходит искус научных теорий (трактат Шизофреника, главы о крысах) и художественных обобщений (творчество Мазилы). Как и полагается в мениппее — герои книги мудрецы, лишенные индивидуальных характеристик. Они марионетки, выполняющие функции развития главной идеи.

Эстетика парадокса, которая постулирована уже в заглавии, обслуживает карнавализованную модель мира: Вселенная без мозжечка. Отсутствие иерархии, вернее, множественность иерархий — по уму, по чинам, по месту — предполагает аморфную конструкцию книги. По сути дела, это энциклопедия человеческой мысли о человечестве. А в качестве таковой она включает в себя любой материал. Путь мысли (идеологического слова о сути человеческих отношений как единиц вида) служит магнитным стержнем, на который налипает эпос, лирика и драма зиновьевского трактата.

Настойчивое отнесение "Зияющих высот" к категории сатиры на человечество, а не на СССР, вызывает вопрос об актуальности, злободневности книги. А как же быть с Заибанами, Хряками, когда в каждом из них легко узнается прототип? Но противоречия здесь нет. Мениппее всегда свойственна публицистическая злободневность. Ведь она рождается на теле господствующей идеологии как отрицание ее. Способ "от противного" — вот конструктивный принцип ее построения. Другое дело, что отрицая определенное мировоззрение, мениппея каждый раз доходит до изначальной сути мира и таким образом переходит из категории временной в вечную.

Парадоксальным образом книга Зиновьева, открывая новую сферу литературы, сама же ее закрывает. Зиновьев отвечает на все "последние" вопросы, которые задает себе мир у гробовой доски. Ответ его звучит приговором: человечество пришло к своему идеалу, т. е. к воплощению абсолютных человеческих (а следовательно, и социальных) законов. Торжество коммунизма есть трагический результат приключения правды. К зиновьевской модели мира добавить больше нечего (можно только дополнить). Таким образом, акт идеологического самопознания общества и человеческой натуры, завершен, итог подбит, надежды иссякли.

II

Итак, Зиновьев написал мениппею. Подобно античному мудрецу, он бесстрастно судил людей и общество, интересуясь только правдой. Как в кукольном театре, его марионетки послушно рассуждали о вопросах бытия. И сам Зиновьев не заметил, как это бытие оживило марионеток, и они взбунтовались. Идеи обрели жизнь, образы — плоть. Аморфная груда страниц стала художественным произведением. Но произведением необычным.

Идея расплывчата и противоречива; сюжета нет вовсе; композиция хаотична; герои без имен-отчеств и человеческих чувств; заумь научных трактатов смешивается с матерной руганью; время от времени среди прозы — стихи.

С другой стороны, сам Зиновьев никогда и не скрывал, что не воспринимает себя профессиональным писателем, намекая, что для него литература — как скрипка для Эйнштейна. А главное — философия, логика, социология. Наука.

Отнеслись к Зиновьеву на редкость однообразно. И совсем неважно, что восемь из 10 возненавидели, а двое других восхитились. Никто (или почти никто) не захотел или не смог понять, что в литературу пришел писатель. А только — что в современную политическую мысль пришел политический мыслитель. Тут-то и начали ломаться копыя и ломаются по сей день. Удары разной силы: от скромного "русофоба" до криминального "агента КГБ", от почти безобидного упрека в "незнании русской истории" до апокалипсического обвинения в "стремлении распространить коммунистическую экспансию на весь мир". Волноваться, видимо, есть от чего. За долгие годы никто не высказывал столь парадоксальные идеи о сущности советского строя, о судьбах России и мира. Кроме того, у Зиновьева есть то, чем не обладает ни один из его критиков — логика и последовательность.

Но все это — в скобках. Мы пишем о Зиновьеве-писателе, поразившем нас своей литературной необычностью. И хотя в дальнейшем придется касаться политических взглядов писателя, нас интересует, прежде всего, вопрос — что такое Зиновьев и его "Зияющие высоты" с точки зрения литературной.

КЕНТАВРЫ. ОБРАЗНАЯ СИСТЕМА

Когда Зиновьев писал "Зияющие высоты", он создавал трактат. Энциклопедию социологических знаний о коммунизме. Весь

объем сведений был заранее подготовлен многолетним трудом и личным опытом. Оставалось лишь найти дидактическую форму. Поиски этой формы и привели к литературному шедевру. Чтобы перевести на человеческий язык научные откровения, пришлось использовать наглядные методы художественной литературы. Например, ввести диалог и персонажи. Зиновьев использует древнюю педагогическую манеру изложения научных законов. "Скажи мне, Цефалус, что есть справедливость?" — спрашивает Сократ собеседника. Цефалус отвечает неправильно, а Сократ его все поправляет и поправляет. Так начинается "Государство" Платона. В те времена авторы трактатов тщательно следили за правильностью клаузул и чередованием цезур.

Педагогические намерения заставили Зиновьева выдумать всяких болтунов, мазил, двурушников. Все они должны были рассредоточиться по соответствующим главам трактата: "Ибанизм и наука", "Ибанизм и культура", "Ибанизм как высшая стадия пауперизма" и т. д. Персонажи должны были быть бестелесными, как ангелы, и абстрактными, как алгебра. Для этого Зиновьев отобрал у них все (даже имена), оставив голые функции: Мазила мажет, Клеветник клеветает, Правдец выкрикивает.

Бунт героев начался сразу. Персонажи заявили претензии на клочки биографий. Оказалось, что один сидел до, а другой все время. Одному мешают соседи, а у другого есть ученики. Третий же вообще был летчиком.

Литература начала мстить за взятые напрокат методы. И вдруг выяснилось, что имена героев-функций читаются, как имена собственные. Персонажи потихоньку высвобождались из-под узурпирующей власти автора, обрастали сюжетом и вообще стали нарушать стройный порядок "скажи мне, Цефалус".

Выяснилось, что группа образов-резонеров (Болтун, Шизофреник, Клеветник, Неврастеник) обладают качествами сильных характеров — полная независимость мышления, стремление к абсолютному знанию, исключительная неспособность к строительству карьеры. Последнее придает им трагичность, ибо никто не знает лучше, как строится карьера. Но выведенные ими законы доказывают, что именно эти знания обрекают на провал все попытки. Болтун и К⁰ обладают абсолютным знанием об обществе, но знания эти неприменимы и бесполезны для них. Поэтому они не спеша плетутся к крематорию, унося с собой, вместе с положенной по инструкции урной, секрет смысла жизни — "основу подлинно человеческого бытия составляет правда".

Болтун и Шизофреник — истинные мениппейные мудрецы — обречены на бездеятельность. Они создают и хранят знания и понимание общества, в котором живут. Другое дело Мазила. Он не размышляет, а создает художественный аналог победившего ибанизма. Мазила нужен Зиновьеву как олицетворение отношений искусства и правительства. Как материал для эстетической части трактата о крысах. Он истинный творец, абсолютизовавший эстетическое чувство, даже эстетику уродливого. Как художник он создает произведения, стоящие над и вне социальных законов, зато результаты его творчества всецело им принадлежат (портрет Хряка). Если взаимоотношения Мазила с Хряком это отношения гения с тоталитарным государством, то Распашонка представляет типичное решение проблемы "поэта и толпы". Он — любимец органов и молодежи. (Насколько Распашонка типичен, можно судить по забавной нелепости в рецензии на английский перевод "Зияющих высот". Критик называет прототипом Распашонки — Вознесенского, не смущаясь схожестью украинских фамилий).

Исторические персонажи Зиновьева представляют, действительно, почти полную абстракцию. Все эти Хряки, Заибаны, Хозяева переплетаются в историческом процессе в чудовище-гидру. Поэтому для их отличия необходим порядковый номер. Но они не герои произведения, а его литературный фон.

Есть в "Высотах" и лирические герои — Он и Она. Их любовная история, протекающая в социологическом диалоге и "безобразных" стихах — чистая лирика. Вариант известной картины передвижника Ярошенко под названием "Всюду жизнь".

Но главный, самый настоящий герой книги, несомненно, Крикун. Это уже не оживленная литературой функция, не очеловеченная абстракция, а настоящий полнокровный образ. Причем образ положительного героя, чего, вообще-то говоря, почти не бывает. Крикун аккумулирует знания Болтуна и Шизофреника, изучает реальные факты, как Правдец, и, зная все об этом обществе, действует. Его героическая жизнь уже просто не укладывается в идею трактата. И тогда, специально для него, Зиновьев пишет пронзительно трогательную, без сарказма и парадоксов, обыкновенную литературу.

К концу книги герои-маски все больше оживают. Они встречаются в нелепом хороводе псевдосюжета, сходятся вместе и все говорят, говорят. Зиновьев думал, что он, лишив своих бестелесных героев нормальной биографии, эмоций и желаний, отделается от них. Пусть, мол, высказывают то, что велено авторским замыслом. Но они исподтишка вдруг срываются с силлогизма на мат, после дефи-

ниций ударяются в вой. И вот такие, полулюди-полуидеи, недоносками и кентаврами, они тащатся сквозь крошечную тоску бытия, без надежд и стремлений, отягощенные только жадной истины.

Заговор писателя А. А. Зиновьева против литературы не удался: "Зияющие высоты" стали не только энциклопедией знаний об обществе, но и энциклопедией советских характеров.

РАЗМЫШЛЕНИЯ У ПОД'ЕЗДА КРЕМАТОРИЯ. ИДЕЙНОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Александр Зиновьев умудрился посмотреть на тоталитарное общество снаружи, находясь в самой гуще его. И более того — он увидел его во всей целостности, полноте и законченности, проследил от начал до нестерпимого сверкания зияющих высот. Не до конца, нет — конца не предвидится. Но и развития нет. Общество, рассматриваемое и моделируемое Зиновьевым — растет, но не меняется, длится, но не развивается. Немного в литературе есть примеров описаний таких вот законченных социальных систем — скажем, идиотически-прекрасный "Город Солнца" Кампанеллы. Зиновьевский Ибанск так же замечателен. И вовсе не потому, что так уж хорош. Просто "Ибанск... есть тупиковая цивилизация". И еще: "...Ибанск и есть выход из всех затруднений прошлой истории человечества".

Итак, Ибанск есть тупик и конечный выход одновременно. К такому заключению приходят самые умные герои "Зияющих высот", а жестко формулирует один из тех, кто в книге представляет автора — Болтун. Социальные законы, имманентно присущие человеку, наконец, совпали с законами конкретного общества. Человеку не надо больше прикидываться продуктом цивилизации, оглядываться на любовь к ближнему, правду, порядочность и прочие жупелы. Социальные законы, вроде "хочешь жить — умей вертеться", оформились в принципы государственной системы. И потому дальше идти некуда — от добра добра не ищут.

Да, но ведь есть же — пока — и другой мир. Есть общества и правовые, и моральные — в отличие от ибанского. Конечно, утверждает Зиновьев, в конце-то концов, останется лишь республика на болоте, чтоб было с кем целоваться на аэродромах ибанским Заведующим. Но пока-то... И вот кричит Правдец, поет Певец, строчит Двuruшник, сочиняют трактаты Клеветник и Шизофреник. А Зиновьев равнодушно замечает: "Разоблачение только укрепляет ибанизм". И поясняет: все, что могут предложить человеку достижения цивилизации, не дает общей оптимистической ориентации. Рели-

гия и мораль обращаются к душе, наука к разуму. А ибанизм обещает персональную машину через сорок лет и дачу — через восемьдесят. И неважно, что где-то за кордоном это уже есть сейчас. Предпраздничный день всегда милее праздника. А разоблачения — суть прививки, ведущие к полному иммунитету.

С парадокса "разоблачение только укрепляет ибанизм" и начинается великий парадокс Зиновьева и его книги.

Зиновьев-ученый, безусловно логичный и последовательный, ведет свою идею непобедимости ибанизма под гром точных формулировок, рокот умных трактатов, звон блестящих афоризмов. И Болтун — последний циник и герой — под звуки этого оркестра заходит в крематорий. "И его не стало. И наступил конец всему" — так звучит последняя фраза "Зияющих высот".

А где-то, сначала сбоку, потом все более и более выдвигаясь вперед, появляется, точнее, проявляется Зиновьев-художник. А за ним — когорта каких-то странных персонажей, похоже, не вполне согласованных с научно обоснованным мнением своего творца. Блестящие аналитики Клеветник и Шизофреник, гениальный скульптор Мазила, героический идеалист Крикун... А Болтун, действительно, идет в крематорий. Но перед дверью говорит: "Основу подлинно человеческого бытия составляет правда. Правда о себе. Правда о других. Беспощадная правда. ...Начинается все с этого".

Схема, стройно составленная Зиновьевым — ничуть не теряя в верности и убедительности — рушится. Сама идея зиновьевского анализа общества, а именно — утверждение его мощи — наносит обществу сильнейший удар, потрясая его основы. Шаг за шагом, доказательство за доказательством Зиновьев разясняет, насколько и почему так силен и неколебим Ибанск. И, наверное, доказал бы, если бы остался только ученым. Но он писатель. Его образы, его герои живут, и самый факт их существования и способности мышления в Ибанске — в конечном счете, важнее и достижений рыболовов Ибанычя, и последней речи Заведующего, и самого Ибанска.

То, что героев таких мало — не важно. "...Понимание есть всегда дело одного и начинается с одного".

Вот так и начал сам Зиновьев, противопоставив тоталитарной машине анализ, знание и волю.

Так обнаруживаются две линии "Зияющих высот": в противоречие вступают научный и художественный методы. Первый заталкивает Болтуна в крематорий. Второй заставляет его перед смертью сказать слова о правде.

Научный метод дал теорию, ее обоснование, концепцию. Именно этого Зиновьев хотел, потому что он — ученый.

Художественный метод дал героев, оснащенных талантом, знанием и ощущением божественного замысла о себе. Хотел ли этого Зиновьев — неизвестно, потому что он — писатель.

Именно это противоестественное смещение и дало книгу "Зияющие высоты".

И это — победа литературы.

БРОШЬ ИЛИ ФУРУНКУЛ. СЮЖЕТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ

Если бы "Зияющие высоты" были написаны по Толстому, то композиция выглядела бы так. Группа молодых и талантливых героев, охваченных патриотическим порывом, идет на войну. Там, в среде простого народа, они разочаровываются в государственной идеологии (убедившись, что дубина народной войны гвоздит в основном штрафников). Вернувшись с войны, они пытаются активно переделать жизнь. Быстро наступившая реакция в стране сменила недолгий либеральный период. Герои уходят от общественной деятельности в напряженную духовную жизнь. Они ищут смысл существования в разгадке тайн бытия. Финал книги изобразил бы героев умудренными опытом людьми, живущими сознанием полноты своего существования и несправедливости окружающего их общества.

Но Зиновьеву сюжет не нужен был вообще. Какое может быть развитие идеи, когда он с самого начала знал, что ему надо сказать и чем все кончится. Проблема заключалась не в поисках ответа, а в форме популяризации знаний, полученных научным методом.

Сюжет "Зияющих высот" больше всего похож на сюжет учебника по истмату, построенного как пособие для программистов. Если вы полагаете, что дважды два четыре, то прочтите страницу 16. Если вы считаете, что не четыре, а 28, то откройте 173-ю страницу, и вы поймете причину вашей ошибки. (Поэтому, в принципе, "Высоты" можно читать не подряд).

С такой композицией Зиновьеву нечего было беспокоиться за художественную правду. Его могла волновать только достоверность излагаемой теории. А таблицу умножения он знал и до этого. Но перетасованные рукой автора главы все равно выстроились в сюжет.

Героям книги дозволялось жить урывками. Никто не знает, что делал Шизофреник между 15-й и 252-й страницами. Был ли женат Мазила и сколько платили Сотруднику в его конторе.

Им разрешается существовать только в краткие минуты демонстраций научных законов и стихийных бедствий. Вот в эти звезд-

ные часы литература и должна была успеть взять реванш. И она успела.

Сюжет "Зияющих высот" — не история характера, как учил Горький, а приключения осуществленной социологической теории. Герои, как мотыльки над светочем знаний, вьются вокруг идеи. Происходит это так. Шизофреник выдумал теорию, объясняющую наше общество. Болтун, Клеветник и прочие находят ей широкое применение для анализа новейшей истории. Учитель с Почвеедом спорят о формах ее использования. Мазила высекает мраморное воплощение теории из краденого материала. Мыслитель теорию пропивает. Брат продает. Заибаны не могут прочесть.

Мощная интеллектуальная жизнь находит научное воплощение и нецензурную форму. Хотя герои и не женятся, не стреляются и не сходят с ума, сюжет "Высот" не хуже, чем в "Собаке Баскервилей".

Мало того, что истина о нашем обществе — вещь необычайно увлекательная, тут еще и разыграна она на разные голоса. Хотя все герои говорят одно, говорят они по-разному. Это как в дуэте, где текст один и тот же, а любой отличит мужской голос от женского.

Зиновьевские персонажи, разыгрывая в лицах социологический трактат, делают это неожиданно умело. Так, что в конце концов становится даже непонятно, что они делают по нотам, а что от себя, как Бог на душу положит. Бог вложил им в душу страстность, просто неприличную для объективного изложения основ ибанской цивилизации. Страсть эту они удовлетворяют в извращенной форме: тянутся к знаниям. Тут уж сюжет становится просто трагичным. Это вам не любовь без взаимности. Знать и не мочь, не бороться и проиграть, найти и сдаться — это подлинная трагедия духа.

Микельанджело отсекал от "Давида" все ненужное. Зиновьеву и отсекать нечего. Ненужного в "Зияющих высотах" не было с самого начала. Если все время говорить о смысле жизни, натужно и постоянно, горячо и искренне, убежденно и со знанием дела, 600 страниц петитом и нелегально, то лишнего просто не окажется. Хаос архитектоники, ущербность героев, горячечная болтливость повествования — вот цена, которую Зиновьев, строгий логик и ученый, заплатил за свою попытку изнасилования литературы. Литература превратила недостатки в достоинства, и поэтому "Зияющие высоты" характеризуются: глубоко организованным на идейном уровне сюжетом, галереей ярких и убедительных образов, лаконизмом и точностью диалогов.

Книга эта воспринимается как целое. Когда художник накладывает грубые мазки на холст, поди разберись, что на женской

шее — брошь или фурункул. Даже неизвестно, знает ли он это сам. Зиновьев без конца тербит и мучает сюжет. Только привыкнешь к мерному чередованию истории Сортира с выкладками Шизофреника, как все меняется и появляется Крикун. Еще Сортира не достроили, а события перемещаются в академические сферы. Но внутренняя работа сюжета все тащит и тащит книгу к законченному и совершенному импрессионистскому полотну под названием "Что есть истина?"

ХЛЕБОРУБЫ И ДЕРЬМОСЕКИ. ПОЭТИКА СМЕШНОГО

Одна из самых трудных загадок "Зияющих высот" заключается в том, что книга смешная. Этого не объяснить перманентным капустником советской интеллигенции, разгадка и не в фольклорно-анекдотной основе. Смех Зиновьева лежит рядом с трагедией — в основах человеческого бытия.

Зиновьев все время говорит, что главное качество ибанской жизни — скука. Он пишет целую "Поэму о скуке". Но именно эта скука и наполняет книгу трагическими и комическими эмоциями, по традиции приписываемыми более героическим эпохам. Если серому, скучному и смертельно опасному обществу противостоят умные мудрецы и смелые герои, то это источник трагедии. Но если такому обществу противостоят осмеивающие его люди, то получается трагикомедия. В анекдоте трагическая часть сложного жанра остается за кадром (судьба рассказчика). В "Высотах" смех связан с трагическим, как смерть с рождением: он раздается не в светлые моменты нашей жизни, а в самые черные — у дверей крематория, например.

"Где я? — спросил Шизофреник... Вы, дорогой товарищ, находитесь в столице нашей родины — в лагерь-сарай Чингиз-Хана... Посредине лагеря, видит Шизофреник, возвышается синхрофазотрон. На нем на корточках сидит Правдец и играет на балалайке. Мазила из конского навоза лепит бюст передовика монгола, который перевыполнил норму вырезки славян втрое. В сторонке Болтун, аккуратно посаженный на кол, читает лекцию об ибанском искусстве".

Данное иносказание является не иносказанием, а фактографическим воспроизведением современной автору действительности. Точность деталей обнаруживает в авторе хорошего знатока быта лагерь-сарая и народных музыкальных инструментов. Смешное же здесь заключается в том, что в таком сарае мы живем. Если пра-

вы специалисты-эстетики, утверждающие, что смех рожден противоречиями, то противоречия между человеком и нашим обществом рождают самый смешной смех в мире.

Зиновьеву мало что приходилось переделывать — действительность опережала самую несмелую фантазию. Но то, что он переврал (например, вторую букву популярной в Ибанске фамилии), создавало перспективу. Сначала — так живут у нас в конторе, потом — так мы живем, а там — человек так живет. От смешного до великого. От водевиля до Божественной комедии. От каламбура до последней истины. Смех ведь тоже ответ на последние вопросы.

ЛИСТ МЕБИУСА. ЭПИЛОГ

Преимущества критики перед апологетикой очевидны. То, что "Майор Пронин" книга плохая, доказать куда легче, чем то, что "Война и мир" — хорошая.

Мы видим в книге Зиновьева прежде всего литературу. Никогда раньше в истории не было такой идеалистической эпохи: именно идеи вершат судьбы мира сегодня. Идет тотальная война сознания с материей за всеобщее бытие. Интеллектуальная жизнь превратилась в единственную. Вопросы жизни и смерти решаются каждый день.

Никто точно не знает, где граница между литературой и жизнью, наукой и искусством, поэзией и прозой, прошлым и настоящим.

По какую сторону Зиновьев?

По обе.

10. ЭМИГРАНТСКАЯ ПЕРИОДИКА

С 1975 года в эмиграции более или менее регулярно выходят журналы: "Время и мы" (ред. В. Перельман), "Глагол" (издание "Ардиса"), "Гнозис" (ред. А. Ровнер), "Двадцать два" (ред. Р. Нудельман), "Ковчег" (ред. Н. Боков), "Континент" (ред. В. Максимов), "Третья волна" (ред. А. Глезер), "Синтаксис" (ред. А. Сиявский и М. Розанова), "Эхо" (ред. В. Марамзин и А. Хвостенко). Газеты: "Новое русское слово", "Русская мысль", "Новый американец", "Новая газета". Появились альманахи: "Новый колокол", "Аполлон", "Метрополь", "Часть речи", "Руссика". Функционируют издательства: "Посев", "Имка-пресс", "Ардис", "Руссика", "Эрмитаж", "Серебряный век", "Москва – Иерусалим".

В одном интервью Федерико Феллини сказал, что ему незачем читать Кафку или Джойса, потому что их произведения растворены в воздухе современности. В газетах, зданиях, улицах, рекламах. Атмосфера России, густо насыщенная Солженицыным и Высоцким, Самиздатом и голосом "Свободы", дает куда больше почвы для сравнений. Трудно представить себе страну, где книги стали самым надежным вкладом капитала, где литературное невежество – тягчайшее преступление, где писатели почитаются больше героев. Самое странное, что такая просветительская утопия привела к весьма сомнительным результатам. Книги заменили в России культуру. Культуру как совокупность идеологической и материальной деятельности человека.

Гражданская самостоятельность и политическое образование, этикет поведения и уровень жизни, наслаждение вещами и вкус к накоплению – все принесено в жертву читательской страсти. Одностороннее, и потому ущербное, идеологическое развитие России привело страну к некритическому восприятию действительности: русский интеллигент всегда смотрел на мир сквозь чужие, книжные представления.

Поэтому, когда появилась третья волна эмиграции, она не стала политической альтернативой СССР. Не приняла функции диссидентского оплота. Не стала правительством в изгнании. Наша эмиграция превратилась в литературное приложение Советского Союза. Мы

издали несколько газет, десятки журналов, сотни книг и даже не подумали, что наша идеологическая деятельность может реализоваться не в литературе. Нас выпустили на свободу и мы бросились в первую очередь воссоздавать то, что было главным для нас там — рафинированную книжную культуру. Сначала, что естественно, эмигрантская периодика захлебнулась разоблачительным фактом. Каждый эмигрант, совсем не обязательно литератор, спешил поделиться с соотечественником за рубежом тем, что, в общем, знали и так. Возмутительные преследования. Вопиющая бесхозяйственность. Преступная безответственность. Газеты и журналы как бы продолжали разговоры в советской очереди.

Затем пришла очередь серьезной публицистики. Размышляющей, обобщающей, иногда поучающей. Главное достижение, а может быть, и смысл эмигрантской литературы сосредоточены в жанре очерка, статьи, исследования. Замечательные книги Анатолия Федосеева "Западня" и "О новой России", Александра Зиновьева "Мы и Запад" и "Коммунизм как реальность", Игоря Ефимова "Метаполитика" и "Без буржуев" внесли в русскую литературу непривычный ей характер парадоксальной общественной мысли, сочетающейся с объективным изложением.

Эксплуатация русского опыта для создания политических концепций глобального масштаба — в этом направлении развивалась публицистика и в эмигрантской прессе. Правда, здесь она столкнулась с определенной трудностью — полемикой.

Общественная мысль в эмиграции составляет довольно монолитное единство. Безусловный антикоммунизм, уважение к религии, национальная терпимость — все это должно было бы объединить третью волну в сплоченную группу единомышленников. Но, оказавшись в свободном мире, соратники стали оппонентами. Сама возможность, доступность полемики обусловила ее появление. Дискуссии стали главным содержанием газетной и журнальной жизни. Они часто возникали по несущественным поводам, но велись горячо и напряженно. Отсутствие серьезных разногласий только подогревало пыл сторон. Poleмика стала самоценным явлением, как бы свидетельством демократической зрелости автора.

Так, памфлет В. Максимова "Сага о носорогах" породил целую литературу в эмиграции. Общественная позиция А. Солженицына стала чуть ли не единственным предметом творчества многих авторов (А. Янов, Б. Шрагин, В. Соловьев, Е. Клепикова). Роман Э. Лимонова "Это я — Эдичка" стал объектом массовой критики, в первую очередь общественной, а не литературной.

И все же именно публицистике, часто объединяющей мемуары и литературную критику, обязаны эмигрантские журналы своей популярностью, да и просто существованием. Значительная художественная проза не стала достоянием периодики. Ни один орган не создал своей школы или направления, не открыл своих выдающихся авторов, короче, не стал "Новым миром" и "Юностью" шестидесятых годов. Хотя все редакторы к этому несомненно стремились.

Больше всего в этом направлении сделал "Континент". Прозаический отдел этого журнала продолжил линию, принесшую славу "Новому миру". Авторы "Континента" — писатели, ставшие известными еще по официальной литературе. Это В. Максимов, В. Гроссман, В. Некрасов, В. Войнович, В. Аксенов, Ф. Искандер, А. Гладилин, В. Корнилов и другие. "Континент" культивирует достижения реализма, отдавая предпочтение прозе ясной, правдивой, с четкой авторской тенденцией. Журнал взял на себя функцию восстановления советской жизни в исторической протяженности и масштабе. Его проза, не открыв русской словесности шедевров, создает средний профессиональный уровень, который так необходим для нормального литературного процесса.

Однако все больше ощущается в "Континенте" истощение стилевой манеры реализма, все чаще повторяются его авторы, все уже становится их круг. Прозу заменяют художественные очерки и беллетризованные мемуары. К тому же "Континент" взял на себя немислимое обязательство представлять литературную мысль всех народов социалистического лагеря. Поэтому соображения такта часто становятся важнее качества. Факт пробуждения свободной мысли оказывается важнее факта ее зрелости.

Виктор Перельман сумел создать массовый и популярный эмигрантский журнал — "Время и мы". И сумел его создать на высоком уровне. Начавшийся как ежемесячный, он обеспечил публику занимательным и регулярным чтением. Как и другие журналы, "Время и мы" был силен в первую очередь нехудожественными жанрами. Здесь печатались замечательные литературные критики Наталья Рубинштейн и Майя Каганская, публицисты Дора Штурман и Эмиль Коган. Но и раздел прозы был весьма обстоятельный и значительный. Главное его качество — легкость повествования, жизненность ситуаций, узнаваемость героев. Произведения Л. Штерн, И. Сулова, И. Варламовой, М. Демина, Л. Ларского, Б. Хазанова, З. Зиника,



Photo by Marianna Volkov

Виктор Некрасов

С. Довлатова создали журналу не только репутацию, но и определенный литературный характер. Если "Континент" стремится к образцу "Нового мира", то "Время и мы" эксплуатирует достижения "Юности". То же правдоподобие и ироничность, внимание к бытовой детали и автобиографичность сюжета. Особой заслугой журнала стал юмор (С. Довлатов, И. Суслев, Л. Ларский), которого катастрофически не хватает эмигрантской литературе. В журнале "Время и мы" печаталась и замечательная переводная проза — Марек Хласко, Олдос Хаксли, Артур Кестлер, Милан Кундера.

Кризис русской прозы в ее традиционных проявлениях оставил свой след и в журнале "Время и мы". Приемы, обновившие литературную систему шестидесятых годов, перестали работать. Новаторство стало штампом. Штамп — пошлостью. В поисках новых тем и авторов "Время и мы" обратился к творчеству В. Рыбакова, А. Львова, А. Тучкова. Их проза, отягченная неясной многозначительностью и многочисленными комплексами, действительно открыла новый ряд тем — эмиграция, секс, жестокость, но сделала это неумело и безвкусно. "Время и мы" переживает тяжелый период, вызванный нехваткой авторов и отсутствием собственного литературного направления. Явление это — общее для всей эмигрантской периодики. Несмотря на целую армию литераторов, работающих за пределами России, все острее ощущается оскудение прозы, все яснее становится необходимость качественно новой стилиевой манеры.

В поисках этого нового качества Владимир Марамзин и Алексей Хвостенко открыли принципиально экспериментальный журнал "Эхо". Сам факт существования эзотерического органа, рассчитанного скорее на литераторов, чем на читателей, говорит о некоторой зрелости эмигрантского литературного процесса. "Эхо" представляет эстетическую альтернативу для основного направления русской литературы последних десятилетий. Эта альтернатива далеко не очевидная. Она не может конкурировать с реалистическими достижениями Солженицына или Войновича. Но последовательный авангардный характер публикаций журнала "Эхо" — явление интересное и обнадеживающее. Авторы этого журнала — Борис Вахтин, Аркадий Ровнер, Юз Алешковский, Вагрич Бахчанян, Юрий Милославский, Владимир Лапенков, Рид Грачев, представленный как прозаик Иосиф Бродский — трактуют литературу как словесный, а не социологический эксперимент. Публикация поэмы Введенского и повести Платонова дает представление о корнях и направлениях "Эха". Интерес

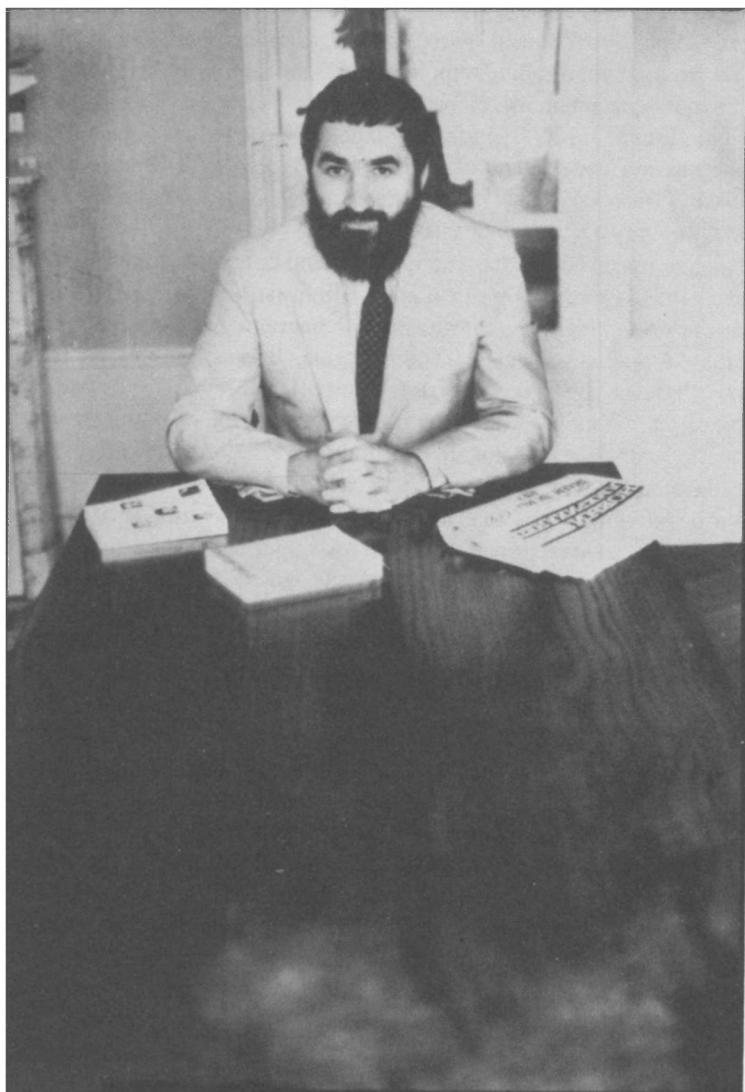


Photo by N. Alovert

Владимир Марамзин

к модернистской словесной игре, сознательное обнажение композиционных приемов, широкое использование сказовой манеры, введение необычного материала, декларативное отсутствие гражданских мотивов — все это дает представление о путях преодоления кризиса реалистического жанра, который стал очевиден в прозаических отделах других журналов эмиграции. "Эхо", как и положено авангардному органу, редко бывает внятным, равноценным и даже почитательски интересным, но его достижения лежат в плоскости теории литературы, а не ее практики.

Самый значительный из авторов "Эха" — Владимир Марамзин. Проза Марамзина своеобразна не только потому, что творчески использует платоновско-зоценковский сказ. Необычен в первую очередь его герой. Марамзин решил бороться со сложной и неизъясимой советской действительностью при помощи ее бесконечного упрощения. Персонажи его повестей и рассказов упростились до кирпичиков, до тех самых заветных винтиков. Они приходят в мир со своими маленькими (упрощенными?) правдами и пытаются прожить жизнь в соответствии с ними. И вот на таком уровне все у этих людей понятно — их мечты и действительность, любовь и дружба. Но как только общество усложняет социальную жизнь марамзинских героев, рушится простой и ясный мир их представлений. Человек, обремененный призрачной игрой государственной фантазии (в выборы, например), становится опасным участником "свинцовых мерзостей гнусной российской действительности" (как поспешно сказал Белинский). Марамзин стремится быть со своими героями предельно объективным. Сам автор — один из винтиков. И все же его проза наполнена живым сочувствием к незадачливым и несчастным людям, к их темной и бессмысленной жизни. Тем сочувствием, которого так не хватает многим другим экспериментам "Эха".

Возможно, самым ярким фактом литературного процесса эмиграция обязана недоразумению. Альманах "Метрополь". Сам смысл его создания заключался в обновлении писательской и читательской действительности *внутри* СССР. Это была героическая попытка заполнить брешь между Самиздатом и Союзом писателей. Провал этого начинания, репрессии против его участников завершили переориентировку русских литераторов исключительно на эмигрантскую почву. Советская цензура сама постулировала разделение русской литературы на официальную и свободную, запретив политически безобидный эксперимент "Метрополя".

Характерно, что альманах, собрав таких значительных авторов, как Аксенов, Битов, Искандер, Вахтин, претендовал только на эстетическое значение. "Метрополь" пытался найти литературную нишу между Самиздатом с его традиционным и решительным гражданским направлением и мертвой, подцензурной словесностью. То, что нишу эту заполнить вынуждено было американское издательство "Ардис", говорит о значительности эстетических достижений "Метрополя". Как все в России, эти достижения стали и политическими.

Главным открытием "Метрополя" стал идеализм. Поколение писателей, развращенных вульгарной бездуховностью, пришло к необходимости найти свой путь к Богу. И избежать на этом пути опасности догматического повтора. Проза "Метрополя" экстремальна по всем своим качествам. Она оперирует абсурдистскими приемами (Аксенов), стилистикой фантазмагии (Вахтин), натуралистической манерой (Евг. Попов). Ее иногда вычурная словесная ткань (Ахмадулина, Битов) затемняет смысл жанрового новаторства. Но все же духовный пафос "Метрополя" приводит к мысли о возрождении в русской литературе традиционной религиозной тематики.

"Метрополь" открыл новые имена (Е. Попов, Вик. Ерофеев, В. Тростников), упрочил уже существующие репутации (Б. Вахтин, Ф. Горенштейн, А. Битов, А. Арканов). Но главное, стал свидетельством решительного отхода от традиции шестидесятых годов, зафиксировав новую, стилистически переходную манеру новейшей русской литературы.

Эмигрантская периодика поспешно и не совсем удачно воссоздала литературный процесс. Обилие журналов, газет и издательств намного превысило количество читателей, способных потреблять литературную продукцию. Мизерные тиражи, финансовые проблемы, отсутствие деловых традиций часто превращают некоторые издания в дилетантские литературные клубы. Этому способствует и принципиальная установка на панегирическую критику. Только очень немногие произведения удостоились в эмиграции негативной оценки. В специфических эмигрантских условиях литературу считают делом семейным, невредным, но и не слишком полезным.

Третья волна привезла с собой особое чувство ответственности писателей перед читателями, оставшимися в России. Но многие растеряли это чувство в неплодотворной полемике, стремлении к определенной партийной принадлежности, да и просто в личных ссорах.

Сейчас русская эмиграция стала своеобразным литературным феноменом. Относительно немногочисленная, она представляет интересы всей огромной России. Здесь живут и работают почти все

значительные русские писатели. И их произведения так или иначе доходят на родину.

Эмигрантская периодика должна стать культурной средой для развития свободной русской литературы, осознать свои цели и найти подходящие средства. Пока она еще не пришла к этому.

11. ЛИТЕРАТУРНЫЕ МЕЧТАНИЯ

...Если не слишком хитрые вещи, то и не слишком нелепые, если не слишком новые, то и не слишком истертые... Притом же ведь чего-нибудь да стоят правда, беспристрастие, благонамеренность...

В. Белинский. Литературные мечтания

Орнамент стиха

Природа стиха — загадочна. Мировая литературоведческая мысль располагается между двумя крайностями. "Можете ли вы читать без упоения его дивную, роскошную, таинственную, благоуханную и блестящую "Венецианскую ночь"?" — В. Белинский; и "При антитеческом противопоставлении стихов оппозиция конечных ударных "а" — "у" приобретает характер противопоставления "верх — низ", что на семантическом уровне легко осмысливается как торжество или унижение "красного розана" — Ю. Лотман. В этот диапазон попадает вся необъятная стиховедческая литература, призванная объяснить читателю 900 терминов "Поэтического словаря" Квятковского и духовную суть лирической музыки. Однако в этой впечатляющей картине есть одно темное пятно: "...Вопрос "Почему мне нравится стихотворение"... не подлежит научному рассмотрению" (Ю. Лотман).

В связи с вышесказанным особый интерес представляет поэтический текст, до сих пор не входивший в круг исследований. Вот он:

Каша манная,
Ночь туманная.

На смысловом уровне анализа данный текст представляет собой каламбурное сочетание, построенное на соотношении резко противоположных семантических сочетаний и напрасном ожидании. Структурный анализ, вычлняющий полную дактилическую форму, ассонанс на "а" и аллитерационное сгущение "н", только подтвер-

ждает поверхностную каламбурность стиха. Но разве это все? А где радость произнесения бессмысленнейшего сочетания, где удовлетворенность языка и "праздник носоглотки" (И. Бродский), и как вообще объяснить существование в художественном творчестве подобных стихов? Стихов без смысла. Пусть "каша..." пример крайний, но так ли уже отличаются от него почти любые лирические стихи. Очевидно, что смысл стихотворения "Горные вершины спят во тьме ночной", переведенного на нормальный язык, немногим обогатит сокровищницу философских откровений. Никто этого и не утверждает, а попросту объясняют общепринятые его достоинства "звоном серебра по хрусталу" (В. Белинский).

Так, поневоле, логика вещей приводит к тривиальной мысли: кроме смысла, в стихе есть и просто звук. Примерно по этому поводу академик В. Жирмунский пишет: "Взамен чисто композиционного объединения словесных масс существенную роль должно играть объединение смысловое". Хотя кому "должно" и не понятно, но ясно, что может и не играть. И действительно не играет. Так, в популярной еврейской песне "Шолом алейхем" смысловое богатство текста ограничивается повторением названия (причем смысл еврейского "мир вам" стерт так же, как и русского "до свидания"). В замечательных стихах Пушкина "Старый дож плывет в гондоле / С догарессой молодой" замена дожа на дождь, что часто и справедливо делается по незнанию венецианской государственности, ничуть не портит шедевра.

Догадка о самостоятельной жизни холостого, неотягощенного смыслом звука пришла к человечеству значительно раньше, чем постулат о примате значения слова. Суть древних заклинаний состояла в звучании имен духов, бессильных справиться с магией произнесенного непонятого, но могущественного слова. Звук так силен, что не Бога, а его имя скрывают евреи от непосвященных, пользуясь местоимениями Яхве и Элоим. Слово было главной силой человека у древних персов. В "Авесте" "Моление о слове" звучит так: "Заклинанием твоим, Языком склоним врагов к добру!" В индийских "Ведах" заклинания — "мантры" — вполне хватало, чтобы справиться со всеми богами бесчисленного брахманийского пантеона.

Понадобились века напряженного развития человеческой мысли, чтобы низвести слово до смысла, оставив звуку "кашу манную" и нецензурную брань.

Футуристы застали его именно в таком виде. Они с радостью стали сочинять бессмыслицы "гзи-гзи-гзэо", и только один Хлебников догадался, что надо делать. Он, с присущей ему решитель-

ностью, заявил, что каждый звук имеет смысл сам по себе. Отныне не слова составляли стихи, а стихи составляли слово. Если каждый звук имеет автономный смысл, то их сочетание в слове образует семантический порядок, обычный для стихотворения.¹

Более того, любое стихотворение понимается двояко: как сочетание словарных понятий и как сочетание звуко-смыслов. Хлебниковское откровение позволяет увидеть в стихе о каше манной эзотерическую систему звуко-смыслов, заключающую в себе неподдающуюся расшифровке, но значимую для человека информацию.²

Хлебникову, занимавшему пост Председателя земного шара, необходим был мировой язык, поэтому он настаивал на всеобщем толковом словаре звуков. Его нисколько не смущало, что примеры для своих звуко-смысловых изысканий он черпал из русского и старославянского языков. Он просто не заметил, что когда говорит о заклинаниях, то неплохо было бы сказать, на каком языке они произносились. А ведь понятно, что родная бессмыслица понятней иноязычной. Лишенный всяческого смысла Humpty-Dumpty из "Алисы в стране чудес" понятен каждому англичанину. Но для русского человека, чтобы стать понятным, Humpty должен был превратиться в "Шалтая-Болтая". Жирмунский пишет о национальном припеве хоровой песни "эйо". Это для греков, может, "эйо", а для нас — "ля-ля-ля". Только российской имперской политикой объясняется возникновение наднационального мата. И петух кричит у всех по-разному. А потом, если стихи понимать как систему звуко-смыслов, то, казалось бы, что может быть лучше поэзии, написанной на незнакомом языке. Но только законченные эстеты наслаждаются музыкой чужого языка, не понимая в нем ни слова. Видимо, если по-русски "кабан" — свинья, а по-японски "кабан" — портфель, то это неспроста. Есть национальная ментальность в непереводаемости смысла звука, благодаря ей существует специфически национальные поэзии.

1 "...Волшебная речь заговоров и заклинаний не хочет иметь своим судьей будничным рассудок. Ее странная мудрость разлагается на истины, заключенные в отдельных звуках: ш, м, в и т. д. Мы их пока не понимаем. Честно сознаемся. Но нет сомнения, что эти звуковые очереди — ряд проносющихся перед сумерками нашей души мировых истин". — В. Хлебников. *О стихах. Собр. соч. в 5 т.*

2 В октябре 1917 года Андрей Белый писал о звуке "Г": "Сиялся побежать по направлению к выходу в свет — имитация бега во времени — "Г". И еще: "Орнамент есть плоть нашей мысли". И еще: "Звук мы можем записывать в линиях, можем его танцевать, можем строить на нем образы". И так целая книга — Андрей Белый. *Глоссалолия. "Эпоха", Берлин, 1922.*

Ритм — это не только ямб или хорей. Ритм — это чередование дня и ночи, будней и праздников, холода и жары. Древние индийцы заметили в хаосе мира смену дня и ночи. И открыли ритму. Рита (буквально — “ход вещей”) означает “установленный путь мира, солнца, луны и звезд, утра и вечера” (книга гимнов вед “Ригведа”). Рита — это ритм, возведенный в знак гармонии. Собственно говоря, нет ни человека, ни общества, которое бы не знало о смене дня и ночи, а значит, и о законе, который гармонично этим чередованием управляет. Если есть день и ночь, то есть добро и зло. То есть — не ночь плоха или день хорош, а порядок свят. И если будет два дня подряд (или две ночи) — то это нарушение порядка, то есть зло. Нет человека, который не знал бы греха, даже если он старается назвать его иначе. Рита — это самый простой, самый первый нравственный кодекс: “Заря следует путем риты, праведным путем...”¹

Как только человек познал ритм, он посадил себе на шею Бога и дьявола. С тех пор каждое чередование ударного и безударного, долгого и короткого, точки и тире напоминают ему о непосильной ноше.

Первым и самым верным эквивалентом этой нравственной проблемы был орнамент. За всю историю человечества орнамент не стал умнее. Сначала ямки в мягкой глине, потом лепестки, звери, наконец, люди. Но что бы ни было, все становилось простым ритмом, овеществленным законом. Сам по себе элемент орнамента мог означать любое понятие, а в соединении с другими получалось “Буря мглою небо кроет” или персидский ковер. У орнамента смысла нет. Ему его неоткуда взять. Но целые эпохи (ислам) удовлетворялись таким бессмысленным искусством. Значит, сам воплощенный ритм отвечал эстетическому чувству и выражал жажду этического идеала. Из орнамента — симметрии и ритма — родились все остальные искусства. Склонность к украшательству научила живопись тенденции, литературу философии, а балет — “Анне Карениной”. Но на дне каждого произведения искусства осталась рита, воплощенный ритм, человеческая трактовка гармонии, добро и зло, ушедшие в подполье.

Вот так получилось, что первоэлементом стиха является звук, хранящий непонятный, но национальный смысл в самом себе. Из таких звукослов строится ритмическая система, основанная на общем законе гармонии и уже сама по себе выражающая отношение

¹ Обращение авторов к древнеиндийской философии произвольно, и национальность идеи вселенской гармонии несущественна.

к этическому идеалу. И только после этого строгую конструкцию наделяют общепонятным, переводимым на другие языки словарным понятием. По сути, это разница между стихами и подстрочником.

Векторы прозы

Ничуть не проще дело обстоит с прозой. Более того, разница между поэзией и прозой понимается интуитивно, а все научные изыскания на эту тему немногим превосходят в точности итоговых формулировок наблюдение знаменитого мольтеровского героя, который обнаружил, что всю жизнь говорил прозой. И словари объясняют понятие "проза" через нечто противоположное поэзии, а стоит перевернуть несколько страниц и обнаруживается пояснение: "Поэзия — произведения, написанные в стихотворной форме, в отличие от художественной прозы" (А. Квятковский, "Поэтический словарь").

Впрочем, ни в невежестве, ни в небрежности никого уличать не приходится. Действительно, если оставить в стороне такие периферийные жанры, как ритмическая проза и верлибр (в русском языке практически не оформившийся), то каждому понятно, что прозаические и стихотворные произведения существенно отличаются друг от друга. И так же понятно, что граница между ними размыта до неузнаваемости. Впервые в русской словесности этот вопрос поставили в 1837 году: "Пока из оснований рифмики (имеется в виду ритмика) не будет положительно выведено, чем должно определять пространство стиха, до тех пор пределы его произвольны" (А. Кубарев "Теория русского стихосложения").

За полтора века ясности в этом вопросе не прибавилось. Вероятно, объяснение этому можно найти в том, что различие поэзии и прозы — лишь количественное. То есть чего больше в слове — звука или смысла? Что для него "важнее"? Но если в поэзии создание смысла есть процесс разрушения звука, то тем более это относится к прозе. Жесткие каноны — рифма, ритм, строфика, метр — спасают стих от надругательства смысла-образа над Ритмом. В прозе семантика начинает бесчинствовать, стараясь оборвать цепь, незримо притянутую к рите.

Как было сказано выше, стиховое слово, тяготея с одной стороны к чистому звуку, а с другой — к осмысленному звучанию, смыслу, соединяется с себе подобными, образуя некую ритмическую единицу поэзии — звуко-смысл.

Прозаическое слово тоже раздирают противоречия. Одним организующим началом выступает рита, всеобщий ритм. Это, в конечном счете, создает композицию художественного произведения. Этот вектор — через ритмическую прозу и верлибр — приводит прозу к стихам.

Второе начало — причинно-следственная связь. Логическая, объяснимая в рациональных терминах система — в отличие от чувственно понимаемой ритмы. Это направление организует фабулу и тянет слово художественной прозы — через научно-художественную, научно-популярную литературу — к нехудожественному слову.

Но если идеальный (максимально освобожденный от семантики) стих типа "Эники-беники / Ели вареники" уже не требует ничего для подтверждения своей причастности ко всеобщему ритму, то проза вынуждена прибегать к более сложным приемам. "Эники..." вычлениют свой ритмический первоэлемент уже на уровне строки (чистый дактиль) и даже стопы. И традиционная поэзия вообще представляет собой ритмическую структуру с первоэлементом — звуко смыслом — графически совпадающим обычно со стихотворной строкой. Проза же, уведенная семантикой от чистоты ритма, складывается в структуру первоэлементов, которые призывают на помощь синтаксис, образуя сложное предложение, соединяются с другими фразами, вкупе с ними делятся на абзацы. Первоэлемент прозы — *смыслозвук* — не только по характеру (примат смысла или примат звука) отличен от первоэлемента поэзии, но и количественно обыкновенно больше него.

Когда "старый дож плывет в гондоле с догарессой молодой", мы ничего не знаем ни о доже, ни о его супруге. Ни автора, ни нас тут не волнуют нравственные проблемы, есть только щекочущие горло изящный хорей и диковинное слово "догаресса". И все — этого достаточно для полного удовлетворения нашего эстетического чувства. А значит — и этического, раз мы прикоснулись благодаря поэту к рите, управляющей на свете добром и злом.

Путь прозы иной. "...Таинственно, просительно ныли невидимые комары — и летали, летали с таким треском над лодкой и дальше, над этой по-ночному светящейся водой, страшные, бессонные стрекозы" (И. Бунин "Руся"). Томящая тоска этой изумительно красивой фразы поэтична, как "На холмах Грузии". Но только между описаниями первой ночи любви и краха короткого счастья понятны "таинственность" писка комаров, "страшные" стрекозы, затаенность предложения. Любовь, потеря невинности, измена — суть понятия, которыми оперирует тут прозаик. Иными словами — это элементы, организованные идеей греха. Важно то, что и Руся, и

лодка, и стрекозы с комарами — все это составляет прозу. Словесную структуру, элементы которой соотносятся между собой и располагаются в определенной последовательности в зависимости от того, как понимает автор идею греха. Вопрос же — что есть грех вообще — праздный, хотя, может быть, и интересный.

”Кирпичи” прозы — смысловые звуки — складываются под воздействием двух, иногда совпадающих, иногда резко расходящихся векторов-начал — причинно-следственной связи (этикет здравого смысла) и соответствия всеобщему ритму (идея греха). Потому кинулась под поезд Анна Каренина, убил старуху Раскольников, застрелился Фадеев на глазах у молодой гвардии, а Кавалер получил Золотую Звезду. Все это — результат равнодействующей двух названных векторов, то есть создание прозы.

Торжество полива

Провал, интуитивно ощущаемый между поэзией и прозой, разителен, но непонятен. И в самом деле — такие несущественные проявления как ритмическая проза или верлибр не вносят ясности: попробуйте записать ритмическую прозу в строфу — вот и стихотворение. Но вот что это:

”Вот, знаете, он подъезжает к Америке, слышит ужасный шум. ”Что там такое?” — спрашивает юный Вашингтон. ”Это, — говорят ему, — мыши съедают все кушанье у нашего Касика Инки”. ”Это что такой за Касик Инка?” — ”Это так, ничего, не будем об этом говорить; детям про это не нужно знать”. ...И вот, знаете, он как пустит своего Ваську-то, так тот, знаете, мышей так и уписывает. В скором времени он от мышей очистил всю Америку. (Далее речь идет о том, как Вашингтон бреет и стрижет ”антиподов”). ...Вот, знаете, Инка и говорит юному Вашингтону, что вот, говорит, дискать, ты у меня проси все, чего ни хочешь. ”Сделайте меня президентом Соединенных Штатов!” — восклицает юный Вашингтон. ”Изволь!” — отвечает Инка. Ну, вот он и сделался президентом Соединенных Штатов, поехал в Альгамбру и получил имя: Вашингтон Ирвинг. А Ирвинг — это сокращенные слова Инке Резал Волосы Иностраный Негоциант Георгий”.

На два-три факта биографии американского романтика Вашингтона Ирвинга нанизывает свой классический полив граф Алексей Константинович Толстой. Традиционное литературоведение этим жанром не занимается, потому и красивого термина нет — приходится применять обиходный, но точно отвечающий технологии

создания — полив. В русской литературе А. К. Толстой может считаться отцом-основателем этого жанра. Кроме него, никого не было очень долго — только Козьма Прутков, который все тот же А. К. Толстой в соавторстве с братьями Жемчужниковыми. Поразительно, что история про Вашингтона Ирвинга, абсолютно современная по духу и стилю, написана почти полтора века назад. Поэтому и не удивляет, что впервые напечатана она была только в 1925 году, когда уже были обериуты, и бритый Касик Инка оказался к месту.

Что же такое полив? Полив оперирует теми же культурно-информативными элементами, что и проза, но — с нарушением этикета здравого смысла. Причинно-следственная связь может носить здесь лишь вспомогательный характер, или ее может и не быть вообще. Первоэлементы полива соединяются по закону коммуникативных ассоциаций (понятных хотя бы двоим, как в бессмысленном для окружающих разговоре близких друзей). Потому полив — всегда эзотеричен, всегда высоко аристократичен, он — для посвященных и умеющих понять. Ассоциации, связывающие первоэлементы, могут быть любыми: по ритму и рифме звуков и понятий, по признаку сходства и противоположности в любом плане — историческом, сугубо литературном, бытовом.

Полив сочетает в себе признаки поэзии и прозы и потому заполняет тот самый провал, о котором шла речь выше. Высочайшая чистота идеи достигается здесь отказом от логических связей — с одной стороны (со стороны прозы), и отсутствием канонов метра, собственно рифмы и ритма — с другой стороны (со стороны поэзии). Полив знает ограничения только в том смысле, как знает их джазовый импровизатор, держащий себя в рамках "квадрата". (Эта проблема всеобщая: только в преодолении рождается искусство, в борьбе с сопротивлением материала и с тиранией формы. И даже полив — самое свободное искусство — связан основной мелодией, вокруг которой вьется цепь ассоциаций).

Идею полива до абсолюта развил Герман Гессе в своем удостоенном Нобелевской премии романе "Игра в бисер". Там аскеты-интеллектуалы в вымышленной стране Касталии возвели полив в ранг высшего из искусств. Взяв за точку отсчета фугу Баха, они продолжают ее, например, одой Горация, а дальше — геометрической теоремой, орнаментом греческой вазы, народной песней XIV века, алгебраическим уравнением, шахматным этюдом...

Но при всей своей прелести полив — литература-паразит. Он не плодотворен, как дегенеративный отпрыск аристократической фамилии. Это и понятно: игра ассоциаций направлена внутрь себя, ина-

че она бессмысленна. Количество полива в литературе дозируется, и тогда он играет роль дрожжей в хлебе. (Полив в стихах — это попросту "эники-беники", и в лирической поэзии его элементы присутствуют практически всегда. Яркий тому пример — горячая скороговорка Пастернака).

И самое главное — уводя от логики, от причинно-следственных законов, полив приближает прозу ко всеобщему ритму, поэтизирует ее и дает возможность новой точки зрения, немислимой с позиции здравого смысла. В рассказе В. Аксенова "Вне сезона" (позже включенном в повесть "Поиски жанра") повествование разворачивается сугубо реалистически, пока вдруг в самом конце не оживает убитый нырок и, взлетев, не запекает веселую песенку. И только тогда, "обратным ходом", становится понятной символика рассказа — с помощью ожившего нырка, поющего по-человечески:

Не надо печалиться,
Вся жизнь впереди,
Вся жизнь впереди,
Только хвост позади.

Творческая непорочность полива, введенная как инъекция в тело прозы, создает особый жанр литературы — направление, не имеющее еще названия, но обозначенное именами Василия Аксенова, Венедикта Ерофеева, Валерия Попова, Саши Соколова, Сергея Довлатова, Юза Алешковского, Владимира Маразмизина, Бориса Вахтина, "Метрополя"...

Архаисты и новаторы

"Кто мы, где мы, что будет?" Неизбежные вопросы критики. А как трудно говорить о современниках! Любая временная перспектива дает шанс увидеть литературный процесс беспристрастно. Даже десять-пятнадцать лет ввели в историю современной литературы знакомые по прошлому веку понятия — "шестидесятые", "семидесятые". И понятия эти заполняются именами и названиями, скандалами и журналами.

Русская литература всегда развивалась в толстых журналах. Никакие собрания сочинений, ни избранные, ни отдельные издания — только журнальные страницы решали успех и неуспех автора, его политическую позицию, да и художественные вкусы. Изгнание Лескова из толстых журналов означало для него молчание лет на 15. Если бы

не "Дело" Писарева, вряд ли Евгений Онегин был бы скомпрометирован в глазах всех гимназистов. Журналы сделали внутренние распри общим достоянием государства и превратили русскую литературу в политическую партию. Так по журнальным вехам пролегла история демократической литературы от "Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан" до "Ленин для меня самый главный интим". И обратно.

Поэтому ничего удивительного, что когда литературу опять разрешили, то она стала двумя журналами — "Новым миром" и "Юностью". "Новый мир" с Шукшиным, Дудинцевым, Тендряковым, Можаявым, Абрамовым, Трифоновым, Быковым, Лакшиным и, главное, с Солженицыным был трибуной нового для советской литературы направления — "все о правде". От возможности рассказать, как есть, а не как надо, литература захлебнулась разоблачительным фактом. На время все опять забыли об изящной словесности. Герценовское "литература — единственная трибуна" стало знаменем дня. Тут появилась тень "натуральной школы", а критика вновь начала заниматься не своим делом — критиковать общество вместо литературы. Интересно тогда писали о классике. Кто бы ни был героем статьи — Островский, Тургенев, Пушкин — их всех заставляли высказываться на злобу дня. Классики спорили с "Октябрем", уличали Шевцова и, как всегда, проповедовали идеалы гражданской справедливости. Разгоралась заря реализма.

А рядом, параллельным, но молодежным вариантом, жила "Юность". Тут правду поняли несколько проще — как правдоподобие. Поэтому трудно описать ту любовь к "Юности", которой загорелась вся Россия. Аксенов, Гладилин, Окуджава, Балтер, Ефимов, Анчаров создали стиль "Юности". Такой с юмором, но откровенный. И здесь тоже все было правдой, как в жизни. Главное — похоже. Конфликты и герои, язык и манеры, бодрое настроение с грустинкой, печаль со смешинкой — все как в жизни, даже лучше. Это был действительно юношеский период литературы, без вымысла, но нараспашку.

И все-таки хорошо было в 60-е! Был литературный процесс, который в силу традиции и специфически русских особенностей являлся делом общенародным. Полемика, либералы и охранители, таланты и поклонники, а главное — тиражи. Все это сразу кончилось с разгромом "Нового мира" и "Юности".

Литература нового десятилетия практически ушла с типографских страниц на машинописные, а оттуда за границу. Так расцвел Самиздат, Тамиздат, эзопова и, конечно, махровая словесность.

Кончилась трибуна, похоронили Герцена, а литература начала возвращаться к себе, в башню из слоновой кости. Последним монументом эпохи стал "Архипелаг ГУЛаг". "ГУЛаг" был логическим завершением гражданской литературы. Энциклопедия лагерного прошлого России, историческая исповедь страны, солженицынская книга сделала обобщение фактов художественным обобщением, историческим романом. Дальше начинаются свидетельства очевидцев, а не художественная литература. Поэтому сколько бы ни было написано "Парикмахеров в ГУЛаге", они будут представлять интерес историко-политический, а не историко-литературный.

Литература вывернулась из-под ярма жизнеподобия и занялась квазимиром, ею самой созданным. Как-то неожиданно всплыли на поверхность смурь и полив непечатаемых поэтов и прозаиков. Выяснилось, что за спиной разоблачительной литературы уже давно зрело и келейное искусство, направленное внутрь себя.¹ Появился абсурд, чертовщина, непристойность; все стало захватывающе непонятно, вышел альманах "Аполлон" (издатель М. Шемякин).

"Аполлон" стал декларацией непохожего искусства. Непохожего на предшественников, на жизнь, на искусство. Бессмысленно бахвальный, он роздал всем многочисленным авторам ярлыки на гениальность. Выражался футуристически заумно и эпатировал публику. Но "Аполлон" стал фактом существования дважды подпольной литературы. В первую очередь это была реакция на рациональную и достоверную словесность 60-х с ее узурпаторским намерением присвоить себе монопольное право на объяснение жизни — поэтому все насильственно стало лишаться смысла. ("Если речь идет о моменте исполнения, — говорит А. Волохонский о своем творчестве, — то, чем меньше я его понимаю, тем лучше"). И все-таки "Аполлон" — такой недавний — уже явление русского искусства. Его авторы ищут правду, но правда у них у всех своя. Там, в "Новом мире" и "Юности", правда была одна, общенародная, на нее надо было указать, здесь правда была узенькая, личная, сугубо эстетская, но самими открытая.

Традицию "Аполлона" продолжил парижский журнал "Эхо" (издатели В. Марамзин и А. Хвостенко). И "Эхо" и "Аполлон" верят исключительно в искусство. Для них штамп "магия слова" превращается в рецепт.

¹ 20 лет назад Андрей Синявский пророчествовал: "...Я возлагаю надежду на искусство фантазмагорическое, с гипотезами вместо цели и гротеском взамен бытописания". — *Абрам Терц. Что такое социалистический реализм.*

В семидесятые годы реализм разродился Солженицыным, Войновичем, Максимовым, Искандером. Процесс превращения натурализма в реализм завершился роскошным аккордом. Мэтры, окрепшие в "Хочу быть честным" и "Созвездия Козлотура", как бы ставили точку на радостном классическом методе. Когда-то Пушкин, написав в стихах все, что можно, ушел в не-литературу, историю. И наши герои 20-летнего литературного полигона тоже рвутся за рамки жанра. Войнович — в явственную публицистику второй книги "Чонкина"; Владимов — в язвительнейшую эпистолярность; Солженицын ушел в стенограммы думских съездов; Максимов пишет едкие фельетоны; Искандер открывает для себя аллегорию ("О кроликах и удавах"). Поэтому и кажется резонным как-то подвести итоги — момент, похоже, переходный.

Пики русской "традиционной" современной литературы, как Урал, составляют одну горную цепь. У них много общего. Но главное их общее достояние — герой. Причем положительный. Это сильный, глубокий и совершенный характер. Он знает, что делает, а то, что он делает — правильно. Герой не меняется под объединенными усилиями эпохи и общества, а ломает и то, и другое — то есть, умирает стоя. Глобальная позитивная истина у них в крови — им есть за что умирать. Могучий человек, уверенный в своей правоте и готовый ее защищать — вот герой, о котором мечтала советская литература, но которой достался ее антагонисту. Великая нравственная мысль толкает на подвиг выживания такую личность, а искусство зрелой русской литературной традиции не позволяет такому герою быть похожим на Павку Корчагина.

СОЛЖЕНИЦЫН

Солженицын написал не историю каторги, а историю людей, которых каторга сломить не сможет. Их главное достоинство — верность себе. И "Иван Денисович", и "В круге первом", и даже "Архипелаг" — книги глубоко экзистенциальные, направленные исключительно на внутреннее самосознание личности. Глубинное, от Бога, ощущение нравственного идеала позволяет солженицынским героям сохранять постоянство в любой ситуации. Кризис — лагерь — делит

их жизнь только потому, что экстремальная ситуация тюрьмы доводит присущее человечеству чувство нравственной правоты (день-ночь) до святости или предательства. Бог или дьявол. Поэтому не ГУЛаг вершит судьбы людей, а их верность самим себе определяет будущее. Гуманное доверие к личному иммунитету от греха — единственное противопоставление эпохе. Поэтому векторы-судьбы остаются направлениями даже после креста-ареста.

ИСКАНДЕР

Искандер написал историю человека — дяди Сандро — который родился, жил и умер так, как полагается честному человеку Божиим законом и народной мудростью. Его идеал не был завоеван в жизненных испытаниях. Сандро получил его по закону рождения. Но всю жизнь, долгую абхазскую жизнь, дядя Сандро воевал за то, чтобы не изменить знаменам. Постоянство — удел счастливых — осенило его соплеменников дыханьем абсолютной истины. Поэтому прям и крепок путь искандеровских героев, от счастливого рождения до почетной смерти. И что пращи и стрелы судьбы, что эпоха? Ва!..

ВОЙНОВИЧ

У Чонкина вообще нет идеалов. Он — классический дурак. Дурацкая эпоха вертит им, как захочет. Ему только и остается, что вертеться вместе с ней. Да никак не получается в такт. Потому что Чонкин понимает все, как ему говорят. В этой буквальности и скрывается рациональное, бесхитрое зерно мудрости сказочного дурака. Главное — не принимать условия навязанной игры. Тогда все поменяется местами, и Чонкин превратится в героя, который без всякого желания будет стойко — пусть зигзагами от постоянных ударов — нести свой крест: буквальность жизни.

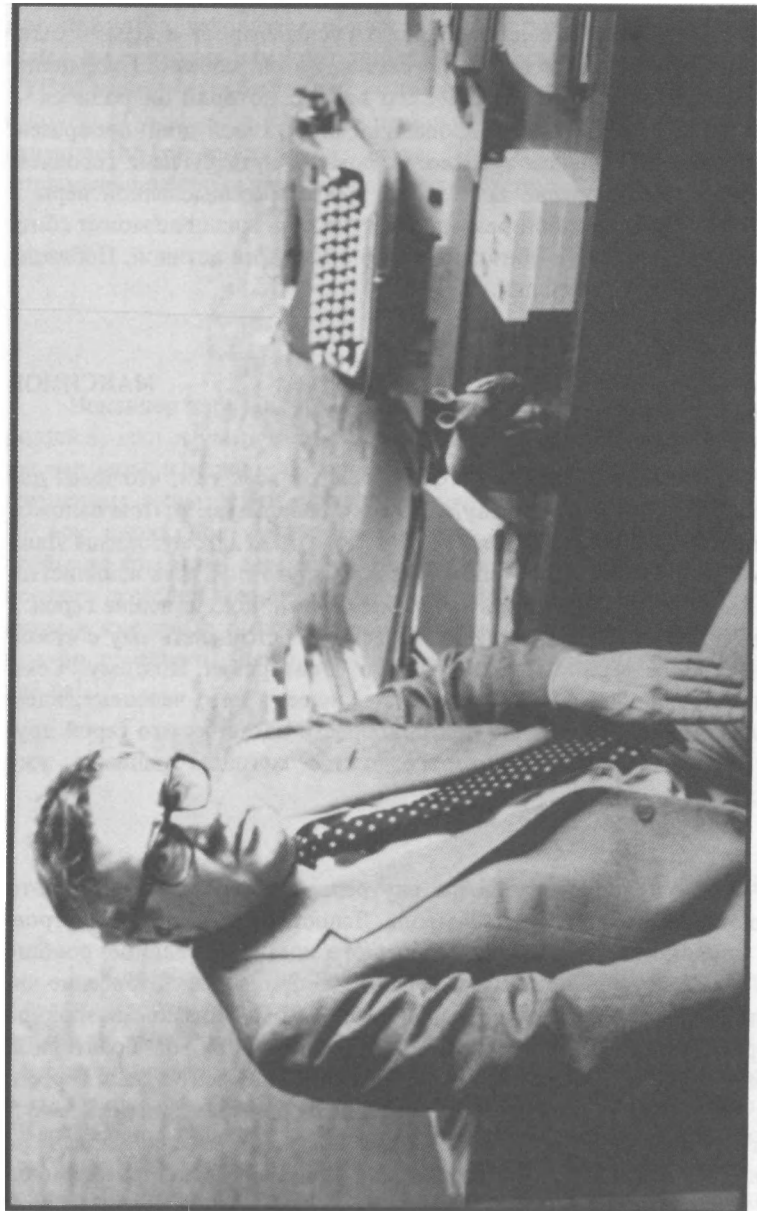
Идеал жизни и смерти верного Руслана прост и ясен — быть верным. Эпоха может выть и кусаться, но он, собачий Сид, долгу не изменит. В этом его счастье, его вера, с которой он родился — с ней он и умрет. Опоэтизированный сторожевой долг прекрасен, как прекрасно сильное чувство. А прямой путь Руслана героичен, как эпос. Противоречие заложенной Богом бессмысленной веры в человека и осмысленной реальности пунктира жизни не может сбить героя с прямого пути убежденности в обладании истиной. Побеждает, как всегда, сильнейший.

МАКСИМОВ

Максимовский Лашков отличался от всех тем, что имел две истины. Сначала неправильную, потом правильную. В этом заложен принцип эпопеи — от холостого Безухова к женатому. Жизнь Лашкова — это эволюция от одной веры к другой. И весь извилистый путь, им проделанный, суть авторские пинки, подвигающие героя в нужную сторону. Лашков нелеп и растерян: что делать ему с чужой жизнью? Ведь верность идеалу не его, а авторская. Поэтому "Семь дней творения" — роман о настоящей идее, а не о человеке, идею эту хранящем. Лашков тщится приобрести идеал, но это герой другого романа, романа, которого таким методом написать уже нельзя.

* * *

Реализм дошел до своего внутреннего предела. Как когда-то у Чехова, он истончился до символа. Ясность цели, четкость построения, глубокое понимание нравственного идеала, а, главное, вообще вера в существование такового — все это произвело потрясение литературных основ. Гражданская борьба с коммунизмом возродила исчерпанные в XIX веке категории реализма. Пафос позитивной веры в душу человека обратился в серию монументальных героев. Как всегда в России, литература оказала большее влияние на общество, чем наоборот. Пророческая миссия писателя вызвала к жизни классические художественные приемы: четкость композиции, эпических героев, растворенность формы в содержании. Вершина была завоевана вновь. Дальше может быть только декаданс. Так родилось советское барокко.



Владимир Максимов

Photo by N. Alover

”...Отсутствуют жизнерадостность, уверенность в победе человека, все громче звучат мотивы пессимизма, скепсиса, непрочности жизни... На первый план выдвигается изображение мучительных страданий, болезненных или низких страстей, ужасного и грязного... Вместо стройной простоты и цельности... крайняя сложность, мозаичность, причудливые метафоры и сравнения”.

Это не передовая ”Литературной газеты”. Нет — это из ”Литературной энциклопедии”, про XVII век, статья ”Барокко”.

К середине 70-х новые реалисты, точно Горький и Бунин среди символистов и футуристов, оказались островами в широком потоке странных произведений — с витиеватыми завитушками смысла и формы, с матом и эротикой, с мистикой и безумным поливом. Советское барокко, зачатое в 60-х, ринулось отображать жизнь. Все помещалось в барокко — не было только гражданственности, сильного героя, понимающего личную цель как общественный идеал.

И образцы явились иные: Булгаков, обериуты, искаженный синтаксис Платонова, сказ Зощенко. А там и поток сознания, европейцы, американцы...

Барочный герой тоже ищет истину, но — неизвестно какую, но — неизвестно где, но — неизвестно, существующую ли вообще. Этот герой оказался как бы вне общества и эпохи. То есть он, как правило, чисто русский по этикету поведения; он даже где-то служит (хотя и не обязательно); он весь в приметах времени. Однако и мы попадем под дождь и снег, не имея никакого отношения к этим явлениям природы, не в состоянии повлиять на них. Нет плохой погоды — есть плохая одежда. У барочного героя одежда самая лучшая — собственная оболочка. Его поиски истины идут через себя, и только через себя и в себе.

Писатели второй половины 70-х — будь то Ерофеев, Аксенов, Соколов или авторы ”Метрополя” — идеалисты. Они напряженно ищут Бога, но путь их глубоко нетрадиционен для русской литературы. Всегда отправными точками богоискания были икона и храм, священник и старец, Писание и аскеза. Но вот пришло осознание того, что новую Троицу уже не написать, новую Одигитрию не выдумать — и начались поиски своего знака: путь интенсивный — вовнутрь, а не вовне — к привычным атрибутам веры. (Это касается не только литературы — назовем хотя бы изувеченные распятия Неизвестного, метафизические композиции Шемякина, тайную вечерю уродцев Целкова). Путь оказался со множеством разветвлений — как любой новый путь. Плыли же в Индию через Атлантику. Отыска-

ние своей божественной души легло через отход от реальности, метафизику и мистику, эротику как постижение себя, собственной власти над собой, через открытость и вседозволенность.

А на формальном уровне — обнаженность приема стала нормой. Полностью исчезла лессировка — ”чтобы как в жизни”, и на смену ей пришел другой принцип — ”литература самоценна так же, как сама жизнь — и вот как она делается”. Автор грубо и бесцеремонно влез в повествование, герой разделился на ряд двойников, в художественную прозу вошли подлинные имена, названия, адреса...

АКСЕНОВ

За 25 лет Василий Аксенов прошел красивый и показательный литературный путь, усложняясь до невыносимых пределов и становясь все интереснее. Цельный хороший врач Саша Зеленин (”Коллеги”) плавно перешел в равнозначную компанию героев в ”Затоваренной бочкотаре”, которая сгустилась в супермене, рыцаре всех качеств, многогранном Леве Малахитове (”Рандеву”), и, наконец, идея героя разделилась в романе ”Ожог” на пять центральных персонажей.

Но какие бы метаморфозы ни претерпевал герой позднего Аксенова, он — всегда один и тот же. Это творец, а еще точнее — творчество, стремящееся постичь тайну проникновения в идеал. Какой? Да то же творчество, некий сгусток сверхчувственной информации, чудо прикосновения к ритму жизни. Это то единственное, ради чего стоит жить и писать.

А какие формы принимает этот идеал — не так уж важно: Хороший Человек, простой пахарь с циркулем и рейсшиной (”Затоваренная бочкотара”), Цапля с торчащими коленками в клеенчатом плаще (пьеса ”Цапля”), ”оригинальный жанр” (”Поиски жанра”)...

Цель у Аксенова совпадает со средством: ”Поиски истины должны быть не менее истинны, чем сам результат”. Аксеновские творцы в поисках идеи творчества не стесняются в методах: тут и наивный жизнеподобный реализм еще со времен ”Юности”, натурализм и секс, тончайшая игра литературных традиций и стилей. И — полив, которым Аксенов снова и снова пробивается к ритму —

истине. Долог и непрямым путем его герои к идеалу, но творцы — кружась и приближаясь — достигают.

ЕРОФЕЕВ

Автор шедевра "Москва-Петушки" — самая загадочная фигура современной русской литературы, именно потому, что — автор шедевра, а ничего больше, кроме маленького эссе о Розанове, ему принадлежащего, не имеется. (Был, говорят, роман "Шостакович", никакого отношения к композитору не имеющий, где действие происходило в пункте приема стеклотары. Судьба его неизвестна).

Может быть, так и надо — по крайней мере, это в самой высшей мере соответствует тому образу алкаша Венички Ерофеева, писателя Венедикта Ерофеева, который явлен со страниц "Москва-Петушки". Веничке чужда и бессмысленна внешняя, так называемая реальная окружающая жизнь. Ему омерзительны и жалки и сами люди, и их отношения друг с другом. Он — высокий философ-идеалист — строит себе другой мир, в котором все возвышенно и чисто, все чутки и добры. В этом мире если кто-то говорит: "Давайте пить пиво" — все тут же идут пить пиво; а если кто-то захочет пить херес, то все дружно бросятся к хересу. Говорят в этом мире только о прекрасном: почему нынче "Кубанская", что пил Гете и сколько плохих баб стоят одной хорошей.

Но Веничка гибнет. Слишком идеален и светел созданный им пьяный мир, и не уберечь ангелу чистоту риз, спускаясь на погрязшую в мерзости греха землю. Поэтому Веничка бессмысленно кружит, якобы едет из Москвы в райские Петушки, а на самом деле — в ту же Москву. И идеал не становится ближе, он просто вне его пути. Не достичь ему идеала. А, может быть, и нет его.

В. ПОПОВ

Валерия Попова знают не все, и это неправильно. Прежде всего, потому, что это писатель потрясающей наблюдательности — причем особого рода. И для Попова полив — естественная форма, но он не только создает его, но и умеет увидеть в жизни: то есть не подметить

нелепость, странность, деталь, а угледеть закономерность и последовательность полива в процессе человеческого существования. Поэтому внешне странна и как-то даже незначительна его модель мира — построенная по пикам-событиям, но событиям не существенным, мелким, пустяковым. Его герои живут от запаха вымытых полов к солнечному лучу на мотке шерсти, от съеденной репы к скрипу снега. Но именно в этих точках Попов со своими героями прикасается к самому сокровенному. Прикасается и — смертельно боится задержаться в точке прикосновения. "Почему мы прерываем наслаждение, не доведя его до конца? Что мы боимся зачать в своей душе?" Ощущение счастья, ослепительность божественного прозрения, которого не выдержать смертным?..

Поэтому даже житейски наивный позитивизм Попова — будем хорошо относиться друг к другу, и все тогда будет хорошо — не придает развития сюжетам его рассказов. Остается иллюзия движения, и герой, посланный рукой автора, мячиком скачет, на неуловимый миг касаясь того Нечто, и снова — назад, в быт, в работу, в семью, в жизнь. Прыг-скок, прыг-скок...

БИТОВ

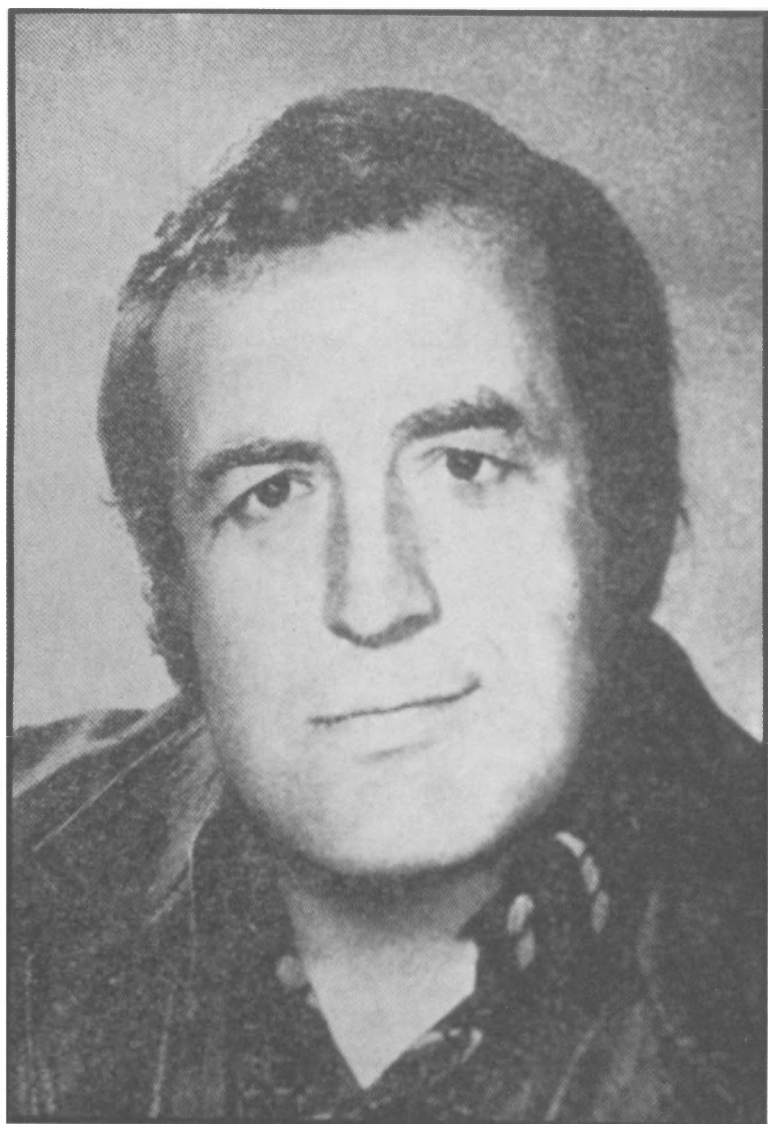
Путь Андрея Битова — из себя в себя. Правда, некоторые эстетские, да даже и бытовые проблемы тревожат его главного героя — героя романа "Пушкинский дом" Леву Одоевцева. Но это все так, на периферии. А единственный путь — разобраться в себе, тщательно снимая с себя пласт за пластом все наносное, от лукавого, от цивилизации. Да и от природы. И это тоже — лишнее, мешающее сокровенному проникновению внутрь себя. А когда точно будешь знать — почему ты так, и вообще — почему ты, то это и будет познание истины, Бога.

Битов дотошен, и был таким всегда. Он пишет глаголицей, кружком, не упуская ни единой детали, ни единого мотива: зачем это я сейчас зажмурился? а почему вздохнул? а дышу вообще зачем?

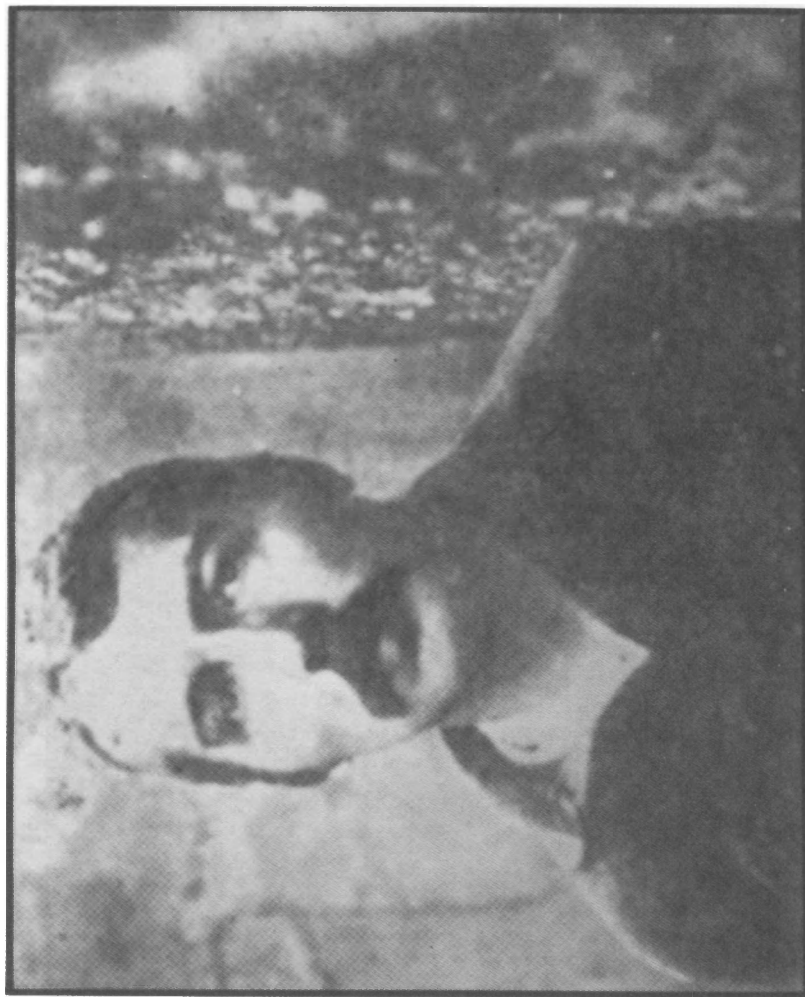
Бездна души тождественна бездне мира. У Битова и в единой горсти бесконечность, и целый мир в зерне песка.

ДОВЛАТОВ

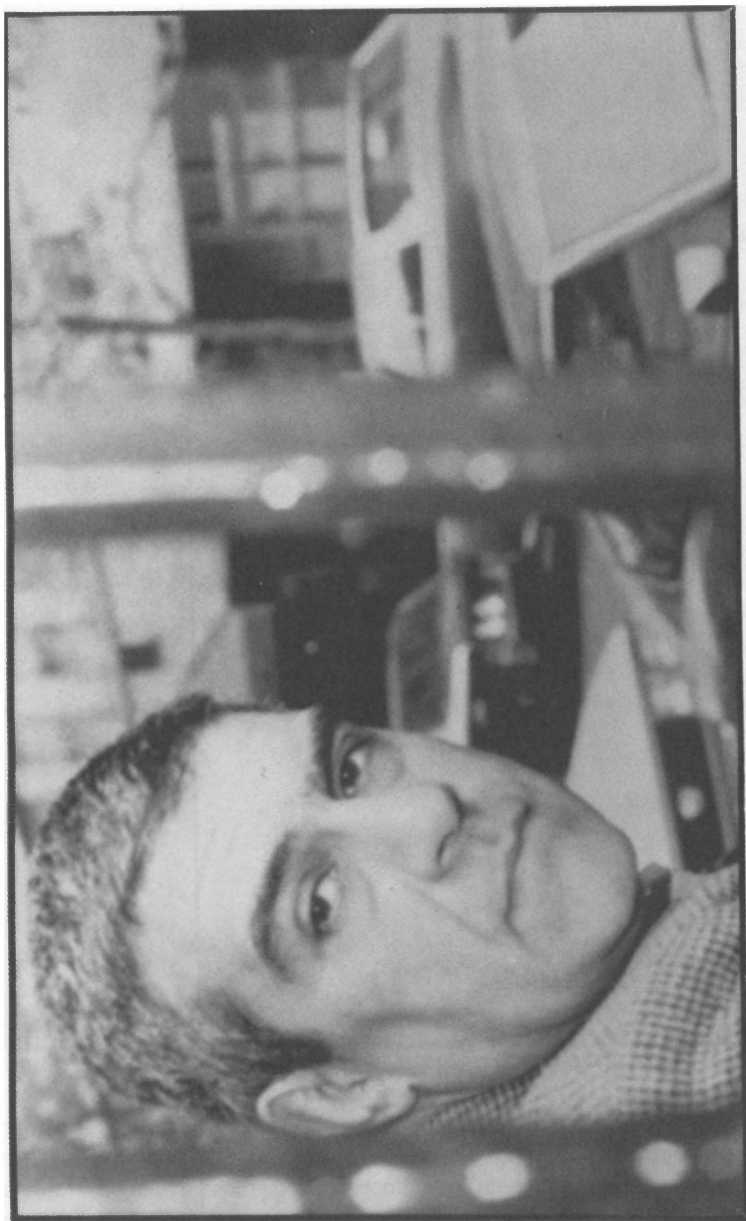
Сергей Довлатов — как червонец. Всем нравится. Фабулы его рассказов просты, композиция несущественна, язык легок, шутки



Валерий Попов

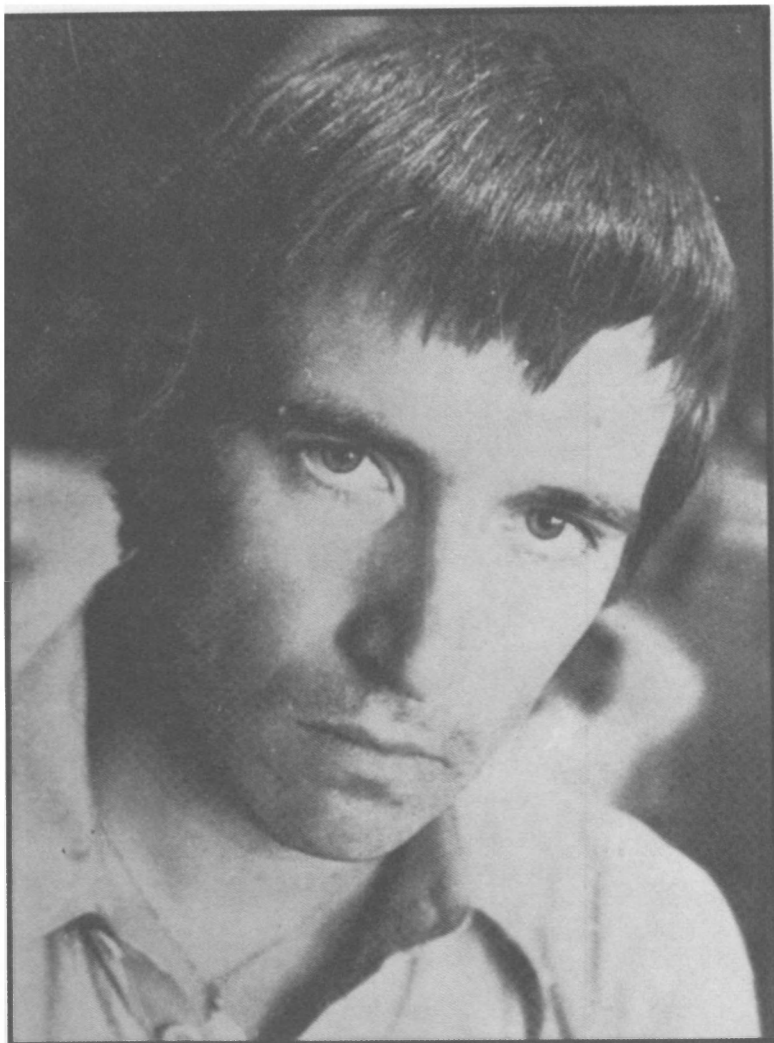


Андрей Битов



Сергей Довлатов

Photo by Marianna Volkov



Саша Соколов

остроумны. Казалось бы — завоевания "Юности"? Нет, при чтении Довлатова возникает радость не узнавания, а точного попадания. А это — разница. Довлатов каждый раз — как на соревнованиях олимпийского уровня, где все равны по силам. И потому — только в "десятку", остальное — безразлично: в "девятку" или "за молоком". Не "похоже", а "точно". И Довлатов попадает, и каждый раз становится не просто смешно или радостно, но и жутко — потому что точность, абсолютная точность высказанной мысли или наблюдения есть попадание в ритм. В тот самый — Ритм.

Сами же рассказы — эпизоды, вполне документальные, ибо Довлатов, видимо, полагает, что так уж сложно все вокруг — зачем стараться усложнять еще. Достаточно изложить все как есть, вплоть до подлинных имен и происходивших в действительности событий — и гротеск бытия проявится сам в полной мере. Поэтому: что было до, что будет после рассказа — не только не важно, но и не нужно знать: вот отрезок жизни, запечатленный точно.

Это не точность фотографа, который останавливает фрагмент жизни, это точность живописца — так никогда самая совершенная фототехника не передаст цветок первоцвета точнее Дюрера, и никогда объектив виртуоза не угонится за кистью творца. Человек и мир таковы, какие они есть, но — в протяжении, но — в движении. В соответствии со всеобщим ритмом. Встаньте рядом с собственной фотографией — похоже?

Довлатов это однажды понял — и вот, пожалуйста...

СОКОЛОВ

Саша Соколов явился со "Школой для дураков" сразу со своей манерой, ближе всего, пожалуй, из современных русских приблизившись к идеальной игре в бисер. Действительность в его книге — дегенерация всех и всяческих понятий, роковая рефлексия русского интеллигента — стала раздражителем, катализатором литературных ассоциаций. Действительность почтительно и безропотно отступила перед литературой, способствуя созданию уникальной книги, где литературная игра, писательская манера — есть все. Где она присутствует не фрагментарно, не вкраплениями, а составляет тело книги.

Соколов со своими героями — или одним героем? — со своими безумными — или одним безумным? — мальчиками — или одним мальчиком? — надул всех. Его виртуозный литературный полив, артистический и интеллектуальный одновременно, предполагал — не мог не предполагать! — приближение к некоей, ему, автору, наверняка известной истине. И, вправду — чем больше, чем болезненнее обострялась рефлексия, тем достижимее и явственнее казалось — вот оно!

Ничего подобного — "оно" не явилось. Целью оказалась сама игра. Или вообще не было никакой цели?

Попробуем представить себе: круги по воде идут, а камня никто не бросал. Не было никакого камня.

* * *

Разница между новым реализмом и советским барокко ощущается и определяется практически сразу. Реалистический вектор и барочный скаляр, композиционная линейность одного и рыхлость другого, центробежность и центростремительность, уверенный анализ и самокопание, ясность идеала и неведение его...

Неведение? Или попытка догадаться?

Где-то в толще Вселенной скрыта книга всего, одна единственная. Та, в которую верил Хлебников: "Я видел, что черные Веды, Коран и Евангелие и в шелковых досках книги монголов... сложили костер... чтобы ускорить приход книги единой..."

Это та самая книга, в которой есть настоящая правда, где записано все, что может познать Вселенная о самой себе. Весь трепет человеческой мысли суть крупитцы, вдохновленные пратекстом. Если верить, что мир управляется законом гармонии — может, ритой — то закон этот изложен на страницах Книги. Каждый творец не создает, а воспроизводит ее малое подобие, но как крошечный треугольник подобен фигуре, составляемой небесными телами, так и каждый проблеск слова содержит в себе ту, настоящую, истину.

Поэтому и "рукописи не горят" — ведь все уже сказано. Так — таинственным сочетанием неосмысленного звука, звуковым колебанием ямба, чуткой рифмой полива — мы приоткрываем Книгу. Прочсть не прочтешь, но почувешь — есть! Язык ее не поддается насилию деклараций. Он понятен, но непереволим. И, видимо, единственный инструмент — наше интуитивное чувство. Ведь если день сменяет ночь, то препятствовать этому порядку — зло. И что красиво — то хорошо, а что безобразно — то плохо. Потому что этика и эстетика — проявление риты — одинаковы для всех. И протянутая падающему

рука, и синие купола минаретов над желтыми песками, и поцелуй любви, и звук свирели — все это догадка о всеобщем ритме.

Смурь, алогизм и абсурд, весь полив "Аполлона", "Эха" и "Метрополя", Аксенова и Ерофеева, Соколова и Попова, всего советского барокко — попытка отдаться эстетическому чутью, чтоб само довезло, чтоб вдруг нащупать в том самом "гзи-гзи-гзэо" ключ шифра. Ведь на самом деле не только реализм не похож на жизнь, но и сама жизнь не похожа на наше о ней знание. Это как подсматривать в зеркало: может, выдаст себя невольным движением спрятанный там двойник.

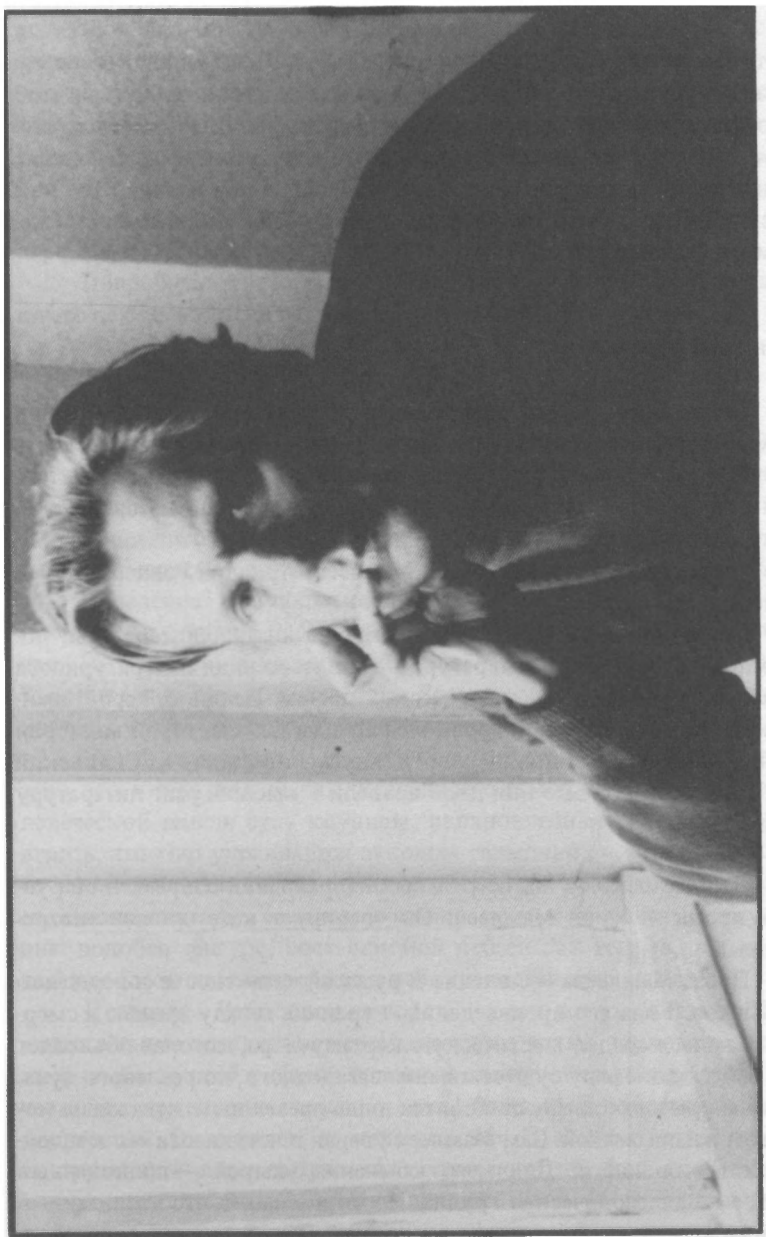
Пикник на обочине

Слава Богу, не вся современная русская проза исчерпывается двумя основными течениями. Слава Богу — потому что зрелость литературы, ее качество определяется не только наличием талантов, но и количеством направлений, в которых они развиваются. Не обращившись на гул магистралей, вершат каждый свой "пикник на обочине" Александр Зиновьев, Юрий Мамлеев, Аркадий Ровнер, Эдуард Лимонов...

Когда обочины не хватает, когда не хватает литературы, появляется литература о литературе — квинтэссенция литературности нашей эпохи. Герой психологической драмы Тынянов, герой авантюрного романа Пушкин, герой мелодрамы Олеша, герой мистерии Гоголь — этим осчастливили современную словесность А. Синявский и А. Белинков. Только они двое возвели в высший ранг литературу о литературе.

Дальше всех от магистральных направлений современной русской прозы — Юрий Мамлеев. Он оперирует категориями экстремальными.

Проза Мамлеева — явление в русской словесности совершенно необычное. Тема его произведений — граница между жизнью и смертью. Мамлеев создал мистическую картину мира, которая объясняет нам бытие как сферу существования загадочного, но реального духа. Обычная, рядовая жизнь становится лишь временным, неважным моментом жизни вечной. Сам Мамлеев уверен в истинности его концепции потустороннего. Для него компания упырей — полноценный факт, а не аллегорическая группа. Но он понимает, что воспитанный материализмом читатель воспринимает его монстров как гротескную карикатуру. Поэтому главной целью писателя становится на-



Юрий Мамлеев

Photo by Marianna Volkov

стойчивая попытка убедить нас в реальности ирреального. Все творчество Мамлеева посвящено этой цели: уверить нас, что жизнь — это не простая цепочка поступков от роддома до могилы, что вечное существование души, загробное бытие и потусторонняя реальность есть вещи несомненные и весомые. Метафизическая картина мироздания должна изменить наши нравственные ориентиры. Действительно, какими мелочами покажется суетливая борьба за материальные блага, если смерть — лишь преодолимая ступень к жизни вечной?

Поэтому Мамлеев пишет почти натуралистическую прозу, всеми традиционными средствами он стремится создать реальные образы фантастических созданий. Его смрадные полутрупы описаны с пугающим знанием дела. Мельчайшие детали их внешности и поведения вырисованы с добротностью писателя-бытовика. Любой ценой, даже ценой отвращения и неприязни, Мамлеев заставляет нас верить в ЕГО мир.

Героев Мамлеева волнует лишь одно — что ТАМ, за границей жизни и смерти. Они не хотят существовать верой в единственность здешнего мира, для них все мерзости и горести его искупаются и оправдываются верой в потусторонний мир. Им страшно интересно заглянуть туда, чтобы узнать — а что там? Перейти просто — покончив с собой, скажем — им мешает страх, страх перехода ТУДА с потерей себя, с разрушением собственной личности. Потому и заглянуть хочется — проверить. И они заглядывают — в те интимные миги, когда человек восстанавливает свое утраченное единство с миром, природой, бытием. Это самое сокровенное — еда, совокупление, отправление естественных надобностей. Оттого в рассказах Мамлеева так много мерзкого, смердящего быта.

Мамлеев тоже ищет истины, Бога. Но отчаявшись достичь его или найти в себе, он находит другой путь — низвести Абсолют до себя, притянуть его к себе, слить с собой. Для этого писатель создает свою религию — как он назвал ее, "религию-Я". В "Я" — все и вся, наше общение — есть лишь погоня "Я" за "Я", и наши диалоги — монолог "Я" с "Я", и в нем, в "Я" — все сущее, будущее, прошлое...

Мамлеев (кстати, сам математик по образованию) утверждает, что смысл искусства, его благородная цель — раскрыть глаза человеку на безграничное разнообразие мира, лишить науку монопольного права объяснения жизни, дать людям веру в бессмертие.

Эдуард Лимонов открыл для себя вседозволенность, и это потрясло его. Потом, по выходе книги "Это я — Эдичка" это потрясло и всех остальных. Люди, бегущие впереди прогресса — восхитились, плетущиеся позади — с омерзением отвернулись (известно, что в но-

гу с прогрессом не шагает вообще никто). За безудержным матом, за наркотиками и развратом затерялось главное — пронзительная любовь к несчастной девочке Лене несчастного мальчика Эдика, который — совершенно не знает, что ему делать. А потому делает единственное доступное ему, как и каждому человеку — в его распоряжении его тело: и он спит с бабами и мужиками, пьет и колется, и при этом — что же остается — проклинает всех. Вы мразь — так нате, и я мразь; вы дерьмо — так вот куча на стол; вы меня — и я вас, ну, не вас, так кого удастся... Лимонов написал талантливую исповедальную прозу в отчаянной попытке довести до крайнего предела материальное, телесное познание самого себя. Такая проза пишется раз в жизни, ни повторить, ни переписать не выйдет: только знание и опыт, а не вымысел и фантазия, дают вдохновение вседозволенности. А поэтому — еще неизвестно, писатель ли Эдуард Лимонов, но его книга — конечно, литература.

Литературные мечтания

Когда-то, когда не существовали письменность и летоисчисление, человек не знал атеизма. Все было едино: труд, жизнь, смерть, Бог, искусства. В эпоху славного и наивного синкретизма человек просто не расчленил свою жизнь на разные уровни. Сам факт жизни был доказательством правильности происходящего. Смерть была не расплатой, а справедливостью: раз есть живые, то должны быть и мертвые. В безыскусной чистоте существовала идея единственной возможной морали, нравственности, закона.

Но четыре тысячелетия литературной истории посвящены, в основном, доказательству идеи относительности истины. От "правильно то, что говорю я" до "у каждого своя правда". Великая литература возникла из тенденций. Великие писатели были великими идеологами.

Наш век стал эпохой кризиса всех социальных и идеологических концепций. Поэтому искусство начинает осознавать свое собственное назначение — провозглашать не истины, но истину, простую и ясную истину о единой морали, едином языке добра и красоты. Правильно, что хорошо, хорошо, что красиво. А чтобы отличить одно от другого, нужно только довериться себе. Ведь внутри каждого человека находятся идеальные весы. Они всегда указывают: грех, истина, красота... Их баланс — наша совесть и интуиция. Эти эфемерные, неопределенные вещи есть у каждого, и по ним можно сверять часы. Синкретическая убежденность древних в безотносительности мира

не исчезла. Просто человек привык с этой верой бороться, воспитанный на той или иной тенденции — скажем, Толстым или Горьким. Но простые истины — убивать плохо, врать стыдно — несут универсальное добро в мир не хуже графа Толстого, но с меньшими жертвами, потому что естественны и присущи каждому.

Сейчас, в кризисный этап жизни не только русской литературы, но и вообще любой идеологической системы, в тени первых несмелых опытов проглядывает то, что пришлось сменить великую литературу идей на литературу игры.

Наш декаданс станет последним, так как исчерпан набор идей, переворачивающих общества, а главное — все они проверены на практике. Теперь литература, наконец, сможет вздохнуть полной грудью и заявить: "Фет — хороший поэт, а какой он, крепостник ли — неважно. Совместно ли злодейство с гением — еще неизвестно, но уже очевидно, что злодейству ничего у гения не отнять".

После такого заявления от литературы отвернется добрая половина ее поклонников, а главное — демократическая, с двухсотлетней традицией критика, которая всегда учила русскую словесность элементарным знаниям своих обязанностей перед обществом.

Теперь место литературы не на баррикадах. Ей придется оставить пост главы прогрессивного человечества и уйти в себя.

Все духовное богатство, накопленное человечеством, есть единственный залог смысла его — человечества — существования. Пока кто-то учит коптский язык или пишет историю мадригала — терпеть можно. Когда литература поверит в то, что она и есть главное духовное сокровище мира — сама по себе, а не как учебник жизни, начнется новый, не такой шумный, но, может, блестящий этап.

И знаменем его будет порошнеослепительный Набоков?

Игра вместо борьбы, вымысел вместо правды, ритм вместо смысла, полив вместо прозы, орнамент вместо передвижников, и барокко вместо натуральной школы.

И гзи-гзи-гзэо, и день сменяет ночь, и инка режет волосы, и Бог, наверное, улыбнется, когда увидит, что люди заговорили на Его эсперанто и открыли Книгу, а в ней уже все написано.

БИОБИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ СПРАВКИ

Несмотря на то, что в книге "Современная русская проза" затронуты проблемы нехудожественных жанров (мемуары, публицистика и т. д.), в Библиографический указатель вошли справки только о тех авторах, которые работают в жанрах художественной прозы.

Составители указателя уделили особое внимание тем писателям, информацию о которых (полностью или частично) нельзя получить в советских источниках.

Составители приносят извинения за неизбежные в эмигрантских условиях фактические неточности и неполноту указателя.

АКСЕНОВ Василий Павлович, 1932 г. р.

Дебютировал в 1959 году. Повесть "Коллеги" /1960/ принесла А. широкую известность. Постоянный автор и член редколлегии журнала "Юность". Произведения А. "Звездный билет", "Апельсины из Марокко" и др. положили начало молодежной прозе 60-х годов. Переломным в творчестве А. можно считать 1968—70 гг.: повести "Затоваренная бочкотара", "Рандеву". В его прозе появляется усложнение художественной формы (гротеск, фантазмагория), расширение иронического подтекста. На смену оптимистической идеализации героев приходит сарказм и скепсис. В 70-е годы наиболее интересные произведения А.: детская книга "Мой дедушка — памятник", путевые заметки об Америке "Круглые сутки нон-стоп", экспериментальная повесть "Поиски жанра". С 1979 г. печатается на Западе: пьесы "Четыре темперамента" (альманах "Метрополь", 1979), "Цапля" ("Континент", 1979), повесть "Золотая наша железка" (изд-во "Ардис", 1980). В 1980 г. А. выехал на Запад для чтения лекций и вскоре был лишен гражданства. В этом же году в изд-ве "Ардис" вышел роман "Ожог", ставший завершением 20-летней творческой эволюции А. В антиутопическом романе "Остров Крым" ("Ардис", 1981) остроте сюжета и занимательности повествования сопутствует злоупотребление эротической тематикой и жаргонной лексикой. В 1981 г. вышли в свет сборник пьес А. "Аристофаниана с лягушками" ("Эрмитаж") и повесть "Свяжск" ("Континент" № 30).

Живет в Вашингтоне, США.

АЛЕШКОВСКИЙ Юз Ефимович, 1929 г. р.

Широко известен в Самиздате с начала 60-х годов. Автор легендарной песни "Товарищ Сталин, вы большой ученый...", повестей "Николай Николаевич" и "Маскировка" (вышли отдельным изданием в "Ардисе", 1980). На сугубо реалистической основе А. строит фантастические сюжеты, широко используя народную речь с употреблением жаргонной и нецензурной лексики. Этот метод становится техническим приемом в последующих произведениях А.: "Кенгуру" ("Ардис", 1981), "Рука" ("Руссика", 1981) и др. Участник альманаха "Метрополь" /1979/. Живет в США (штат Коннектикут).

АРКАНОВ Аркадий Михайлович, 1933 г. р.

Один из основных авторов юмористического отдела "Литературной газеты" — "Клуба 12 стульев", автор пьес (совместно с Гориным) "Свадьба на всю Европу" /1966/, "Банкет" /1967/, "Маленькие комедии большого дома" /1973/ и др. Юмористические рассказы А. собраны в книгах "Четверо под одной обложкой" /1974/, "Соло для дуэта" (1975, совместно с Гориным) и др. В 1979 г. в альманахе "Метрополь" опубликованы два рассказа А.: "И все раньше и раньше опускаются синие сумерки", "И снится мне карнавал", в которых обычные для А. юмор и ирония сменяются философско-сатирической аллегорией.

Живет в Москве, СССР.

БЕЛИНКОВ Аркадий Викторович, 1921—1970 гг.

Выдающийся писатель, литературовед и критик, автор книг "Юрий Тынянов" (Москва, 1960, 1965), "Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша" (Мадрид, 1976), ряда очерков и статей. В 1968 г. бежал на Запад, через два года скончался в Нью Хэйвене, США.

Творчество Б. оказало большое влияние на современный литературный процесс. Virtuозное владение эзоповым языком, язвительное остроумие, издевательский обличительный пафос, замаскированный изъявлениями верноподданнических чувств — все это создало уникальную традицию вольной литературы в подцензурных условиях. Книги Б., посвященные взаимоотношениям интеллигенции и революции ("Тынянов") и интеллигенции и власти ("Олеша"), рассматривают эти проблемы в их исторической преемственности, в контексте всей российской истории и культуры. Принципиально антитоталитарная концепция Б. повлияла на формирование идеологии демократического движения в современной России.

БИТОВ Андрей Георгиевич, 1937 г. р.

Печатается с 1960 г. Автор книг "Большой шар" /1963/, "Такое долгое детство" /1965/, "Дачная местность" /1967/ и др., в которых разрабатываются темы и проблемы молодежной прозы. Особое

место в творчестве Б. занимают путевые заметки и философско-публицистические очерки ("Уроки Армении", "Колесо", "Выбор природы" и др.), лучшие из которых собраны в книге "Семь путешествий" /1976/. В них, как и в эссе "Птицы, или Новые сведения о Человеке" /1971—1975/, Б. выступает как тонкий наблюдатель и искусный стилист. Главное произведение Б. — роман "Пушкинский дом", полностью вышедший в изд-ве "Ардис" (США) в 1978 году. В СССР роман был жестоко исковеркан цензурой и напечатан под названием "Молодой Одоевцев, герой романа" /1976/. Герой "Пушкинского дома" продолжает традицию образов "лишних людей" русской классической литературы. Прозу Б. отличает углубленный психологизм, камерность характеров, пристальное внимание к мельчайшим душевным движениям, скрупулезный анализ эмоций, исключительная подробность описаний. Эти достоинства, принесшие Б. репутацию мастера психологической прозы, иногда превращаются в недостатки, перегружая повествование утомительными подробностями, несущественными деталями, противоречивыми характеристиками. Б. — участник альманаха "Метрополь" /1979/.

Живет в Москве, СССР.

БОКОВ Николай Константинович, 1945 г. р.

В СССР не печатался. В Самиздате анонимно распространялись памфлет "Похождения Вани Чмотанова" и повесть "Бестселлер", впоследствии вышедшие отдельными изданиями на Западе. В 1975 г. Б. эмигрировал. Основатель и гл. редактор журнала "Ковчег", придерживающегося абсурдистского направления, свойственного и творчеству самого Б.

Живет в Париже, Франция.

БРОДСКИЙ Иосиф Александрович, 1940 г. р.

Выдающийся русский поэт. Как прозаик впервые выступил на Западе по-английски. На русском языке его проза опубликована в переводах А. Лосева: эссе "Ленинград" ("Часть речи", 1980), "Меньше, чем единица" ("Эхо", 1980). Для прозы Б. характерны достоинства его поэзии: философская глубина мысли, усложненность стилистики, изысканность языка. Статьи Б. о Цветаевой (предисловие к 2-томнику прозы и 5-томнику поэзии М. Цветаевой, изд-во "Руссика"), написанные по-русски, отличают острое чувство русской поэтической традиции, глубокая трактовка природы творчества, своеобразное понимание роли и места поэта.

Эмигрировал в 1972 году, живет в Нью-Йорке, США.

ВАХТИН Борис Борисович, 1930—1981 гг.

Синолог, переводчик стихов. Лидер ленинградского литературного объединения "Горожане" (Вахтин, Марамзин, Ефимов, Довлатов, Губин). Проза В. в СССР практически не печаталась. Его твор-

чество известно в Самиздате, на Западе широко представлено в журнале "Эхо": повести "Одна абсолютно счастливая деревня" /1978/, "Летчик Тютчев — испытатель" /1979/, рассказы "Сержант и фрау" /1978/, "У пивного ларька" /1978/. Повесть В. "Дублинка" вошла в альманах "Метрополь" /1979/. В. — типичный представитель ленинградской литературной школы — активно занимался языковыми экспериментами, широко использовал приемы гротеска, гиперболы, пародии, стилизации. Лучшее произведение В. — повесть "Дублинка" — сочетает гоголевскую и булгаковскую традиции, прослеженные на материале современной столичной жизни.

ВЛАДИМОВ Георгий Николаевич, 1931 г. р.

После повести "Большая руда" /1961/ получил широкую известность в СССР. Еще больший успех принес В. роман "Три минуты молчания" /1969/, (полный текст издан "Посевом" в 1982 г.). С 1964 г. в Самиздате анонимно распространялась повесть "Верный Руслан" — одно из лучших и самых знаменитых произведений свободной русской литературы. В 1975 г., после доработки повести, В. открыл свое авторство. В том же году "Верный Руслан" вышел в изд-ве "Посев". Мастерство В.-прозаика нашло свое отражение в письмах-протестах, распространяемых в Самиздате.

Живет в Москве, СССР.

ВОЙНОВИЧ Владимир Николаевич, 1932 г. р.

Известность В. приобрел в 1963 г. после выхода в свет повести "Хочу быть честным". Популярны в СССР были повести и рассказы В. 60-х годов: "Два товарища", "Мы здесь живем", "Владычица" и др. Конфронтация с властями привела к запрету печататься в советских изд-вах. Главные произведения В. опубликованы за границей. 1-я часть романа "Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина" (ИМКА-Пресс, 1976) стала высшим достижением современной русской сатиры, а переведенная на многие языки принесла автору мировую известность. Сугубо документальная повесть "Иванькиада" ("Ардис", 1976) раскрывает новый способ обличения советской действительности: ощущение абсурдности бытия достигается скрупулезным, фактографическим воспроизведением реальности. Особое место в творчестве В. занимает эпистолярный жанр: полные иронии и сарказма открытые письма в различные советские учреждения. В 1978 г. в изд-ве ИМКА-Пресс вышел в свет сборник повестей и рассказов В. "Путем взаимной переписки". В том же году (в том же изд-ве) — вторая книга "Чонкина" — "Претендент на престол".

После эмиграции в 1980 году В. живет в Мюнхене, ФРГ.

ГЛАДИЛИН Анатолий Тихонович, 1935 г. р.

Вместе с Аксеновым — основатель направления молодежной прозы 60-х годов. Всесоюзную известность Г. принесли повести "Хроника времен Виктора Подгурского" /1956/, "Бригантина поднимает паруса" /1959/, "Дым в глаза" /1959/, "Вечная командировка" /1962/, "Первый день Нового года" /1963/, "История одной компании" /1965/. В 1976 г. Г. эмигрировал на Запад. Широко печатался в русской зарубежной прессе. На Западе выпустил повести "Репетиция в пятницу", "Тигр переходит улицу", "Концерт для трубы с оркестром", "Запорожец" на мокром шоссе", собранные в сборник "Репетиция в пятницу" (изд-во "Третья волна"); роман "Прогноз на завтра" ("Посев"), прежде широко циркулировавший в Самиздате; сборник очерков "Парижская ярмарка".

Живет в Париже, Франция.

ГОРЕНШТЕЙН Фридрих, 1932 г. р.

Дебютировал в 1962 г. рассказом "Дом с башенкой" (журнал "Юность"), в СССР больше не печатался. По сценариям Г. снято восемь фильмов, в т. ч. "Солярис" А. Тарковского. В 70-е годы произведения Г. регулярно публикуются на Западе: "Зима 53-го" ("Континент", 1978), "Искушение" ("Время и мы", 1979), пьесы: "Бердичев" ("Время и мы", 1980), "Споры о Достоевском" ("22", 1980). Г. — участник альманаха "Метрополь" /1979/, где опубликована его повесть "Ступени", ранее распространяемая в Самиздате в виде киносценария. Для прозы Г. характерно тяготение к русской классической традиции, с ее реалистическим повествованием, интересом к религиозной тематике и изображению внутреннего мира человека. Такой проблематике произведений Г. не вполне адекватна упрощенная и несколько навязчивая система изобразительных средств. Живет в Западной Германии.

ГОРИН Григорий Израилевич, 1940 г. р.

Печатается с 1954 г. Совместно с А. Аркановым написал ряд пьес (см. А. Арканов). Лучшие произведения Г. опубликованы в "Литературной газете" в 1968—72 гг.: "Хочу харчо!", "Скрытой камерой", "Чем открывается пиво?", "Остановите Потапова!" и др. Г. свойственен гротеск, обращение к школе абсурда, элементы "черного юмора".

Живет в Москве, СССР.

ДОВЛАТОВ Сергей Донатович, 1941 г. р.

Пишет прозу с начала 60-х годов. В СССР почти не печатался. С 1976 г. произведения Д. публикуются на Западе: повесть "Невидимая книга" ("Время и мы"), рассказы "По прямой" и "Юбилейный мальчик" ("Континент"). Изд-во "Ардис" выпустило "Невидимую книгу" отдельным изданием /1978/. Д. эмигрировал в 1978 г. С тех пор много печатается в русской зарубежной и американской перио-

дикое ("Время и мы", "Часть речи", "Ньюйоркер" и др.). В изд-ве "Третья волна" вышли записные книжки Д. "Соло на ундервуде" /1980/, в изд-ве "Серебряный век" — роман "Компромисс" /1981/, в изд-ве "Эрмитаж" — повесть "Зона" /1982/. Д. — автор большого неопубликованного романа "Пять углов". С. 1980 по 1982 г. Д. был гл. редактором еженедельника "Новый Американец". Проза Д. тяготеет к образцам русской классики, отличаясь ясностью изложения, простотой композиции, отточенностью языка. Особое достоинство прозы Д. — своеобразный юмор, придающий гротескный характер документализированному повествованию.

Живет в Нью-Йорке, США.

ЕРОФЕЕВ Венедикт, 1939 г. р.

Широко известен как автор феноменально популярного в Самиздате романа "Москва — Петушки". На Западе роман впервые опубликован в израильском журнале АМИ /№3, 1973/, затем — отдельным изданием в ИМКА-Пресс /1977/, вторым изданием — там же /1981/. Небольшой по объему роман "Москва — Петушки" стал важнейшим событием в литературном процессе 70-х годов. Глубоко интеллектуальная — при нарочитом снижении тематики и стиля (дно общества, пьянство, мат) — книга Е. пронизана пафосом абсолютной свободы. Герой Е. — романтик и идеалист — не борется с системой, а исключает себя из нее, создавая утопический, столь характерный для России, мир водки и книг. В издательстве "Серебряный век" (США, 1979) опубликовано известное в Самиздате эссе Е. "Василий Розанов глазами эксцентрика", гротескно осмысляющее непрерывность и преэминентность литературного процесса в России. Перу Е. также принадлежит роман "Шостакович", о судьбе которого ничего не известно.

Живет в Москве, СССР.

ЕФИМОВ Игорь Маркович, 1937 г. р.

С начала 60-х годов выступает с произведениями "Смотрите, кто пришел!", "Лаборантка", "Таврический сад", "Свергнуть всякое иго", "Высоко на крыше" и др. В 1971 г. в Самиздате появился философский труд Е. "Практическая метафизика", отрывки из которого под псевдонимом Андрей Московит были напечатаны в журнале "Грани" /1973/. В 1978 г. под этим псевдонимом на Западе вышел философско-исторический трактат "Метаполитика". В том же году Е. эмигрировал. В 1979 г. изд-во "Посев" выпустило книгу Е. о советской экономике "Без буржуев", в 1981 г. изд-во "Ардис" — роман "Как одна плоть". Произведения Е. 70-х годов отличает глобально-исторический подход к теме, научная добросовестность, обилие фактического материала, глубокий продуктивный анализ. В 1982 г. в журнале "Время и мы" (№№ 64—66) напечатан роман Е.

”Архивы Страшного суда”, построенный на эмигрантском материале. Основатель и глава изд-ва ”Эрмитаж”.

Живет в Анн Арборе, США.

ЗИНОВЬЕВ Александр Александрович, 1922 г. р.

Ученый, доктор философских наук, один из ведущих специалистов в области логики. Автор многочисленных научных трудов. В 1977 г. в изд-ве ”L’Age d’Homme” (Швейцария) вышло первое художественное произведение З. ”Зияющие высоты”, принесшее ему мировую славу. Успех книги З. обусловлен необычностью жанра, синкретическим объединением художественного и научного методов: социологические трактаты естественно сочетаются с острым сатирическим гротеском, лирическая поэзия — с грубым натурализмом. Основной пафос ”Зияющих высот” — в глубоком и парадоксальном анализе социалистического общества. Последующие книги З. эксплуатируют достижения ”Зияющих высот”, часто лишь повторяя темы и идеи этой книги (”Светлое будущее”, ”Записки ночного сторожа”, ”В преддверии рая”, ”Желтый дом”). Блестящие образцы социальной публицистики даны З. в книгах ”Без иллюзий”, ”Мы и Запад”, ”Коммунизм как реальность”. Произведения З. переведены на многие языки и удостоены различных литературных премий.

З. эмигрировал в 1978 г., живет в Мюнхене, ФРГ.

ИСКАНДЕР Фазиль Абдулович, 1929 г. р.

Начал печататься в 1959 г. Автор нескольких стихотворных сборников. С 1962 г. выступает как прозаик. Остросатирическая повесть ”Созвездие Козлотура” принесла И. широкую известность. Многочисленные рассказы публиковались в советской периодике и выходили отдельными сборниками (”Дерево детства”, ”Время счастливых находок”, ”В тени грецкого ореха” и др.). В 1976 г. в ”Новом мире”, а на год позже отдельным изданием, появился почти вчетверо сокращенный цензурой роман ”Сандро из Чегема”. Полный вариант вышел в 1979 г. в США (изд-во ”Ардис”). ”Сандро” — высшее достижение И. — опыт создания современного эпоса, в котором на родном для И. абхазском материале развивается конфликт разумного народного сознания с абсурдной советской действительностью. В 1981 г. в ”Ардисе” вышло добавление к ”Сандро” — ”Новые главы” — которое свидетельствует о принципиальной незаконченности шедевра И. и перерастании романа в философско-сатирическую эпопею. В 1980 г. в журнале ”Континент” И. выступил в новом для себя жанре, опубликовав аллегорическую повесть ”О кроликах и удавах”.

Живет в Москве, СССР.

ЛИМОНОВ Эдуард Вениаминович, 1943 г. р.

В СССР не печатался, распространяя свои стихи в Самиздате. Вместе с Г. Сапгиром, В. Бахчаняном, И. Холиным и др. входил в группу "Конкрет". Эмигрировал в 1974 году. В 1978 г. в изд-ве "Ардис" вышел сборник стихов Л. "Русское". Проза Л. публиковалась в альманахе "Аполлон" (1977, "Мы – национальный герой"), журнале "Эхо" (1978, "Секретная тетрадь"), журнале "Ковчег" (1978, отрывки из романа "Это я – Эдичка"). Роман "Это я – Эдичка" (1979, изд-во "Индекс") вызвал множество противоречивых откликов благодаря обилию эротических описаний, употреблению нецензурной лексики, эпатирующим политическим декларациям.

Живет в Париже, Франция.

ЛЬВОВ Аркадий Львович, 1927 г. р.

Автор шести книг, опубликованных в СССР. В 1976 г. эмигрировал в США. Широко печатается в эмигрантской периодике (в основном, в журнале "Время и мы"), выступая как автор рассказов и научно-художественных очерков ("Гости или древнейшие обитатели?" – о хазарах, "Эхад. Русь и еврейство" и др.). В изд-ве "Хазария" в 1981 г. вышли три книги Л. – сборники рассказов "Большое солнце Одессы" и "Бизнесмен из Одессы", роман-эпопея "Двор", где на материале истории нескольких одесских семей прослеживается драматическая судьба советского еврейства. В 1982 г. в изд-ве "Время и мы" вышел 1-й том книги Л. – "Утоление печалью. Опыт исследования еврейской ментальности" – о русско-еврейских литераторах советского периода. Л. – один из немногих писателей, постоянно пишущих о проблемах еврейской эмиграции. Наряду с интересными психологическими наблюдениями, тонкими бытовыми зарисовками творчеству Л. свойственны: крайний натурализм, насильственная аллегоричность образной системы, самолюбование авторского персонажа. Комплекс национальной исключительности наложил отпечаток принципиальной тенденциозности как на исторические очерки Л., так и на его прозу.

Живет в Нью-Йорке. США.

МАКСИМОВ Владимир Емельянович, 1930 г. р.

Литературный дебют М. – стихотворный сборник "Поколение на часах". В 1961 г. в сборнике "Тарусские страницы" опубликовал повесть "Мы обживаем землю". М. – автор популярных в СССР произведений "Жив человек", "Шаги к горизонту", пьесы "Позывные твоих параллелей" и др. Романы "Семь дней творения" и "Карантин", запрещенные цензурой, широко распространялись в Самиздате и были опубликованы за границей. В 1974 г. М. эмигрировал во Францию, где возглавил редакцию журнала "Континент". На Западе М. опубликовал автобиографический роман "Прощание из ниоткуда" /1976/, роман "Ковчег для незваных" /1979/, многочисленные

публицистические произведения. Одно из них — памфлет "Сага о носорогах" /1979/ — вызвало беспрецедентную в эмиграции полемику. М. активно ведет международную общественную деятельность, представляя одно из направлений советского инакомыслия за рубежом. Творчество М. широко известно на Западе — как по-русски (вышло 5-томное собрание сочинений, "Посев"), так и в переводах на многие иностранные языки.

Живет в Париже. Франция.

МАМЛЕЕВ Юрий Витальевич, 1931 г. р.

С конца 50-х годов известен в Самиздате. М. — автор более чем 100 рассказов, двух романов, философских эссе. Проза М. — спорное и уникальное явление в современной русской литературе, что определяется обращением автора к метафизике, мистике, оккультным явлениям. Религиозные поиски героев М. сочетаются с грубейшим натурализмом описаний, мир потустороннего — с бытом коммунальной квартиры. Наиболее значительные произведения М. — роман "Шатуны", повесть "Голос из ничто", рассказы "Изнанка Гогена", "Учитель", "Жених", "Не те отношения", "Когда заговорят" и др. После эмиграции в 1974 г. М. печатался в журналах "Третья волна" и "Новый журнал", альманахе "Аполлон". Главные произведения М. не опубликованы по-русски, но получили признание в переводах на иностранные языки.

Живет в США (штат Нью-Йорк).

МАРАМЗИН Владимир Рафаилович, 1934 г. р.

В СССР опубликовал ряд детских книг. В Самиздате распространялись рассказы и повести М.: "История женитьбы Ивана Петровича", "Человек, который верил в свое особое назначение", "Блондин обеего цвета" и др. За литературную деятельность преследовался властями, в частности был арестован за составление (совместно с А. Лосевым) самиздатского 5-томного собрания сочинений И. Бродского. В 1975 году эмигрировал на Запад. М. публиковался в журналах "Континент", "Время и мы". В изд-ве "Ардис" вышли книги М. — "Блондин обеего цвета" /1977/ и "Тянитолкай" /1981/, в изд-ве "Третья волна" — сборник рассказов "Смешнее чем прежде" /1977/. В творчестве М. ясно прослеживается связь с прозой 20-х годов (Платонов, Зощенко). Для поэтики М. характерны сказ, стилизация народной речи, нарочитая упрощенность сюжета, остранный юмор. С 1978 г. М. вместе с А. Хвостенко издает авангардистский литературный журнал "Эхо".

Живет в Париже, Франция.

МИЛОСЛАВСКИЙ Юрий Георгиевич, 1946 г. р.

В 1973 г. эмигрировал в Израиль. После публикации повести "Собирайтесь и идите!" (журнал "22", 1978) творчество М. стало

объектом ожесточенной критики: впервые советские диссиденты были изображены без героического ореола, со всеми человеческими слабостями и недостатками. В последние годы М. — один из самых популярных русских писателей в Израиле. Особенно успешно М. работает в жанре новеллы: цикл "Городские романсы" ("Эхо", 1979), "Любовь" ("Континент", 1980). Менее удачным оказался роман "Укрепленные города" (изд-во "Москва-Иерусалим", 1980), первую часть которого составляет повесть "Собирайтесь и идите!". В прозе М. точность наблюдений сочетается с психологической немотивированностью образов, сочувствие к "лишним людям" — с комплексом суперменства.

Живет в Тель-Авиве, Израиль.

НЕКРАСОВ Виктор Платонович, 1911 г. р.

Повесть "В окопах Сталинграда" /1946/ сделала Н. одним из самых популярных советских писателей. Долгие годы Н. — постоянный автор "Нового мира". Преследовался за литературную деятельность (очерки об Америке "По обе стороны океана"). Борьба Н. за увековечение памяти жертв Бабьего Яра привела к крайней конфронтации с властями. В 1975 году эмигрировал. На Западе Н. опубликовал многочисленные путевые заметки: "Записки зеваки", "Взгляд и нечто", "По обе стороны Стены", "Из дальних странствий возвратись" и др. Заместитель гл. редактора журнала "Континент". Для прозы Н. характерны разговорная интонация и мягкий юмор.

Живет в Париже, Франция.

ОКУДЖАВА Булат Шалвович, 1924 г. р.

Ведущий представитель поэзии бардов в СССР. С 1961 г. выступает как прозаик (повесть "Будь здоров, школяр!"). С 1969 г. О. работает в жанре исторического романа ("Бедный Авросимов" — о декабристе П. Пестеле). В произведениях "Мерси, или Похождения Шипова" /1971/ и "Путешествие дилетантов" /1975—79/ О., используя исторические декорации, исследует острые вопросы современной России: проблемы инакомыслия, конфликт поэта и толпы, героя и власти. Остросюжетную прозу О. отличает легкость повествования и тонкая стилизация.

Живет в Москве, СССР.

ПОПОВ Валерий Георгиевич, 1940 г. р.

Первый сборник рассказов ленинградского прозаика П. "Южнее, чем прежде" вышел в свет в 1969 г. П. сразу обратил на себя внимание четко выраженной философией жизни. Его герои в борьбе с иерархией общественных ценностей вооружены юмором, острой наблюдательностью, эпикурейским ощущением полноты бытия. Последующие книги П. — "Все мы не красавцы" /1970/, "Нормальный ход" /1976/, "Жизнь удалась" /1981/ — продолжают и развивают до-

стижения его прозы: создание гротескного романтического мира, который служит для личности убежищем от насилия бездуховного общества.

Живет в Ленинграде, СССР.

ПОПОВ Евгений, 1946 г. р.

Дебютировал циклом "Чертова дюжина рассказов", включенным в альманах "Метрополь" /1979/. Материалом для прозы П. служит быт городских низов. Несмотря на обилие просторечной лексики, натуралистических описаний, эротики, пафос рассказов П. — в напряженных духовных поисках его героев, их своеобразном идеализме. В 1980 г. в изд-ве "Ардис" вышел сборник произведений П. "Веселие Руси".

Живет в Москве, СССР.

РАСПУТИН Валентин Григорьевич, 1937 г. р.

Печатается с 1961 г. Автор сборников рассказов "Я забыл спросить у Лешки" /1961/, "Человек с этого света" /1965/, "Продается медвежья шкура" /1966/ и др. В 70-е годы большую популярность получили романы Р. "Живи и помни", "Прощание с Матерой", "Шлемоносцы из Усвят" и др. Основная тема Р. — противопоставление архаической крестьянской морали городскому прагматизму. К концу 70-х годов Р. становится признанным лидером деревенской прозы в СССР.

Живет в СССР.

РОВНЕР Аркадий Борисович, 1940 г. р.

В 1974 г. эмигрировал в США. Печатался в "Новом журнале", альманахе "Аполлон", журналах "Оккультизм и йога", "Эхо". С 1979 г. издает русско-англоязычный философский и литературный журнал "Гнозис". Р. — автор сборника рассказов "Гости из области" /1975/, романа "Калалацы" /1980/. Круг тем прозы Р. — быт низов советского общества и богемы, оцененный с сугубо метафизических позиций. Главная проблема — побег личности из сумрачной реальности в мир подсознания, в платоновское царство чистых идей.

Живет в Нью-Йорке, США.

РЫБАКОВ Владимир, 1947 г. р.

С 1972 г. живет во Франции. Главная тема творчества Р. — служба в Советской Армии. Этому посвящен роман "Тяжесть" ("Посев", 1977), повесть "Желтые и красные" ("Время и мы", 1979), многочисленные рассказы в эмигрантской периодике. Описывая ужасы армейской жизни 60-х годов, Р. настойчиво разрабатывает образ героя-супермена, вступающего в конфликт как с жестокостью командного состава, так и с безликостью солдатской массы. Литературное несовершенство формы часто делает сюжеты Р. надуманными.

ми, образы — ходульными, язык — искусственным. В 1981 г. в изд-ве "Посев" вышел роман Р. "Тавро", посвященный взаимоотношениям его постоянного героя с Западным миром.

Живет в Париже, Франция.

СЕВЕЛА Эфраим, 1928 г. р.

В СССР был киносценаристом. В 1971 г. эмигрировал в Израиль, в 1977 г. переехал в США. За 10 лет С. выпустил в изд-ве "Став" (Израиль) ряд книг: "Легенды Инвалидной улицы", "Моня Цацкес — знаменосец", "Остановите самолет — я слезу", "Мужской разговор в русской бане", "Почему нет рая на земле", "Зуб мудрости", "Продай свою мать", "Попугай, говорящий на идиш", "Викинг". Произведения С. пользуются большой популярностью в эмиграции. Главная тема С. — судьба маленького человека, борющегося с государственной машиной: в СССР, Израиле, США. Специфический еврейский юмор, эмигрантская тематика, доскональное знание своего героя, ироническая интонация — все это сочетается с навязчивой повторяемостью сюжетов и образов и элементами порнографии. Книги С. вызвали успех у массового читателя и крайне противоречивые отзывы критики.

Живет в США (штат Калифорния).

СИНЯВСКИЙ Андрей Донатович (Абрам ТЕРЦ), 1925 г. р.

В СССР выступал как литературовед и критик. Многие статьи С. вызывали широкий общественный интерес (критика романа И. Шевцова "Тля", предисловие к сборнику Б. Пастернака и др.). С 1956 г. под псевдонимом Абрам Терц публикует за границей свои художественные произведения, впоследствии собранные в книге "Фантастический мир Абрама Терца" (1967, Франция). В 1966 г. на знаменитом процессе (вместе с Ю. Даниэлем) осужден за литературное творчество на 7 лет лагерей строгого режима. Лагерные письма жене стали основой книги "Голос из хора" (1973, изд-во "Стенвелли", Лондон), которая, как и вышедшие раньше "Мысли врасплох", представляет собой собрание афоризмов, заметок и размышлений о литературе, религии, творчестве, человеческих отношениях. С. вышел на волю в 1971 г., в 1973 г. эмигрировал во Францию. В 1975 г. в изд-ве "Оверсис" (Лондон) вышли книги С. "Прогулки с Пушкиным" и "В тени Гоголя", ставшие шедеврами созданного С. жанра — "литература о литературе", принципиально новым этапом в исследовании русской классической словесности. Парадоксальность и смелость метода С. вызвали ожесточенную критику в консервативных литературных кругах (особенно в эмиграции). С 1978 г. С. вместе с женой М. Розановой редактирует журнал "Синтаксис", в котором регулярно печатает эссе и статьи о литературе и общественных проблемах ("Анекдот об анекдоте", "Отечество. Блатная песня...", "Достоевский и каторга" и др.). В 1981 г. в изд-ве

”Синтаксис” вышел роман С. ”Крошка Цорес”. В этой своеобразной автобиографии С. осмысливает советский опыт в излюбленной им фантазмагорической манере. С. активно участвовал в создании журнала ”Континент”, в первом номере которого опубликовал программную статью ”Литературный процесс в России”. В 1975 г. вышел из редколлегии ”Континента”.

Живет в пригороде Парижа, Франция.

СОКОЛОВ Саша, 1943 г. р.

Первая же книга С. ”Школа для дураков” (1976, ”Ардис”) принесла автору признание интеллектуальной элиты. Книгу приветствовал В. Набоков, она была переведена на несколько языков. Прозу С. отличает эзотерический и экспериментальный характер: ассоциативность композиции, принципиальная аморфность сюжета, фрагментарность сознания авторского персонажа. В своей второй книге ”Между собакой и волком” (1979, ”Ардис”) С. продолжает поиски в выбранном им направлении. Изысканная речевая вязь, семантическая игра образами и понятиями, включение в прозу стилизаторской поэзии, ироническая эксплуатация русских классических образцов — все это обособляет прозу С. в современном литературном процессе.

Живет в США (штат Вермонт).

СОЛЖЕНИЦЫН Александр Исаевич, 1918 г. р.

Выдающийся русский писатель, лауреат Нобелевской премии /1970/. Наиболее значительные произведения С. — ”Один день Ивана Денисовича”, ”Раковый корпус”, ”В круге первом”, ”Архипелаг ГУЛаг” — оказали решающее влияние на процесс возрождения литературы в СССР. Находясь в изгнании (с 1974 г.), С. занимается проблемами русской революции, создавая монументальную эпопею ”Красное колесо”. Международный резонанс вызывают многочисленные публицистические выступления С., собранные в книге ”Публицистика. Статьи и речи” (ИМКА-Пресс, 1981). Произведения С. широко издаются на Западе по-русски и на иностранных языках, вышло 6-томное Собрание сочинений, выходит Полное собрание сочинений.

Живет в США (штат Вермонт).

СТРУГАЦКИЕ Аркадий Натанович (1925 г. р.) и Борис Натанович (1933 г. р.).

С 1959 г. — самые популярные советские писатели-фантасты. Первые произведения С. — ”Страна багровых туч”, ”Возвращение” и др. — отличаются схематичностью сюжета, шаблонностью образов, приверженностью официальной идеологии. С середины 60-х гг. С. обращаются к философской фантастике, создавая такие значительные произведения, как ”Трудно быть богом” /1964/, ”Понедельник начинается в субботу” /1965/, ”Хищные вещи века” /1965/ и др. Публи-

кация остросатирической "Сказки о тройке" /1968/, антиутопии "Второе нашествие марсиан" и философской аллегории "Улитка на склоне" /1966–68/ вызвали ожесточенные нападки советской критики, увидевшей в фантастике С. пародию на коммунистическое общество. Произведения С. 70-х гг. отмечены новым уровнем литературного мастерства и общественного звучания ("За миллиард лет до конца света", "Пикник на обочине") По их сценарию А. Тарковский снял фильм "Сталкер" /1979/. Творчество С. широко известно на Западе. На русском языке вышли книги "Улитка на склоне. Сказка о тройке" (1972, "Посев"), "Гадкие лебеди" (1972, "Посев"), "Лес" (1981, "Ардис"). Произведения С. в переводах оказали влияние на мировую фантастику. Так, "Пикник на обочине" в 1978 г. получил вторую премию на Всемирном конкурсе писателей-фантастов. С. формально не находится в оппозиции к официальной идеологии. Однако их произведения, созданные в жанре философской сатиры, отличаются острой социальной проблематикой.

Живут в СССР.

СУСЛОВ Илья Петрович, 1933 г. р.

С 1967 по 1973 гг. редактировал юмористический отдел "Литературной газеты" — "Клуб 12 стульев". В 1974 г. эмигрировал в США. В 1976 г. в журнале "Время и мы" опубликована повесть С. "Прошлогодний снег", позже вышедшая в США отдельным изданием. С. — популярный автор эмигрантской периодики. В изд-ве "Эрмитаж" в 1981 г. вышла книга С. "Рассказы о товарище Сталине и других товарищах", в 1982 году — сборник рассказов "Выход к морю". На Западе С. продолжает традиции сатиры и юмора "Клуба 12 стульев".

Живет в Вашингтоне, США.

ТРИФОНОВ Юрий Валентинович, 1925–1981 гг.

Печатался с 1947 года. Известность Т. принесли книги "Студенты", "Утоление жажды". С повести "Обмен" /1956/ предметом творчества Т. становится жизнь городской интеллигенции: "Предварительные итоги", "Долгое прощание", "Другая жизнь" и др. Романы "Дом на набережной" /1976/ и "Старик" /1979/ — вершина творчества Т. В них разрабатываются проблемы исторической преемственности, ответственности героев за трагическое прошлое страны. Книги Т. пронизаны пафосом инакомыслия, правдоискательства, отличаются глубоким психологическим реализмом. При этом литературное мастерство Т., в частности, искусное использование фигуры умолчания, позволило ему сохранить положение официально признанного и популярного автора в СССР.

ШАЛАМОВ Варлам Тихонович, 1907–1981 гг.

С 1929 по 1956 гг. с небольшими перерывами провел в лагерях. После реабилитации издал ряд поэтических сборников. С начала 60-х годов "Колымские рассказы" Ш. широко распространяются в Самиздате. В 1978 году вышли отдельным изданием ("Оверсис", Лондон). "Колымские рассказы" Ш. стали энциклопедией лагерной жизни наряду с "Архипелагом ГУЛаг" Солженицына, от которого их отличает тотальный пессимизм. Ш. оценивает лагерный опыт не как школу нравственного совершенствования, а как процесс деградации личности. Очень поздно ставшие известными как законченный цикл, рассказы Ш. в последние годы завоевывают все большее признание на Западе.

ШТЕРН Людмила Яковлевна, 1935 г. р.

Эмигрировала в 1976 году в США, где впервые начала печататься. Повесть "Двенадцать коллегий" (1978, "Время и мы"), посвященная будням ленинградской научной интеллигенции, написана в традициях молодежной прозы: легко и непритязательно. В 1980 г в США вышел сборник рассказов Ш. "По месту жительства".

Живет в Бостоне, США.

ШУКШИН Василий Макарович, 1929–1974 гг.

Писатель, кинорежиссер, сценарист, актер. Печатается с 1959 г. Автор сборников рассказов "Сельские жители" /1963/, "Там, вдали" /1968/, "Характеры" /1973/ и др., романов "Любавины" /1965/ и "Я пришел дать вам волю" /1971/. Творчество Ш. – одно из высших достижений "деревенской" прозы.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрамов Ф. – 93–94, 95, 100, 149
Аввакум – 17, 37
Август, римск. имп. – 116
Адорно Т. – 75
Аксенов В. – 77–92, 97, 107, 133,
138, 148, 149, 155–157, 165, 170
Алешковский Ю. – 53, 105–106,
135, 148, 171
Аммиан Марцеллин – 72
Андропов Ю. – 74
Анчаров М. – 149
Апулей – 116, 117
Арагон Л. – 50
Аристофан – 71, 73, 116
Арканов А. – 51, 53, 138, 171
Архимед – 26
Арцыбашев М. – 106
Ахмадулина Б. – 138
- Бабаевский С. – 113, 120
Бабель И. – 103
Балтер Б. – 78, 97, 149
Бальзак О. – 23, 115
Барков И. – 106
Бах И.-С. – 147
Бахтин М. – 117–118
Бахчанян В. – 16, 135
Белинков А. – 165, 171
Белинский В. – 67, 137, 140, 141
Белов В. – 93, 94
Белый А. – 142
Бенедиктов В. – 93
Бердяев Н. – 74
Битов А. – 11, 138, 158, 171–172
Бокаччо Д. – 106, 115
Боков Н. – 131, 172
Брежнев Л. – 29
Брейгель (Старший) П. – 29, 72
Бродский И. – 73, 107, 135, 141,
172
Брэдбери Р. – 99
Буковский В. 36, 37
Булгаков М. – 78–80, 115, 116,
120, 155
Бунин И. – 48, 93, 107, 145, 155
Бухарин Н. – 85
Быков В. – 36, 149
- Вагнер Р. – 90
Варламова И. – 133
Вахгин Б. – 135, 138, 148, 172–173
Введенский А. – 135
Вергилий – 116
- Владимов Г. – 37–39, 151, 153,
173
Войнович В. – 53–55, 106, 133,
135, 151, 152, 173
Волохонский А. – 150
Вознесенский А. – 78, 124
Вольтер – 53, 100, 116
Воронель А. – 103
Воронцов М., граф – 64
Врубель М. – 29
Высоцкий В. – 69, 109–111, 131
Вяземский П. – 64, 66
- Гагарин Ю. – 92
Галилей Г. – 26
Гевара Л. – 106
Герцен А. – 48, 150
Гессе Г. – 147
Гитлер А. – 16
Гладилин А. – 78, 97, 133, 149, 174
Глезер А. – 131
Гоголь Н. – 42, 48, 49, 57–75, 87,
106, 115, 118
Головнин В. – 87
Гольбеин (Младший) Г. – 64
Гомер – 22, 115, 116
Гончаров И. – 106
Гончарова Н. – 65, 66
Гораций – 147
Горенштейн Ф. – 103, 138, 174
Горин Г. – 51, 174
Горький М. – 48, 128, 155, 169
Грачев Р. – 135
Гриммельсгаузен Г. – 106
Гроссман В. – 133
Гуковский Н. – 64
Гуревич Г. – 99
- Даль В. – 94
Даниэль Ю. – 72, 113
Дантес Ж. – 66, 75
Дворжак А. – 44
Демин М. – 133
Джойс Д. – 131
Дидро Д. – 53
Диоген – 75
Довлатов С. – 11, 37, 106, 135, 148,
158, 163, 174–175
Достоевский Ф. – 14, 87, 95, 106,
115, 118
Дудинцев В. – 149

- Евтушенко Е. — 74, 78
 Ерофеев Вен. — 41–50, 148, 155,
 157, 165, 175
 Ерофеев Вик. — 107, 138
 Есенин С. — 93
 Ефимов И. — 97, 132, 149, 175–176
- Жемчужниковы А. и В. — 147
 Жирмунский В. — 141–142
- Зиник Э. — 133
 Зиновьев А. — 11, 113–130, 132,
 165, 176
 Золя Э. — 106
 Зощенко М. — 155
- Иванько С. — 53
 Иеремия — 17
 Ильф И. и Петров Е. — 51
 Иоанн Креститель — 48
 Ионеско Э. — 114
 Ирвинг В. — 146–147
 Искандер Ф. — 11, 19–33, 54, 133,
 138, 151, 152, 176
- Каганская М. — 133
 Камов (Кандель) Ф. — 51
 Кампанелла Т. — 125
 Карамзин Н. — 87
 Кафка Ф. — 39, 131
 Квятковский А. — 140, 144
 Керн А. — 64, 65
 Кестлер А. — 135
 Кибальчич Н. — 46
 Клепикова Е. — 132
 Коган Э. — 133
 Копелев Л. — 36
 Корнель П. — 116
 Корнилов В. — 133
 Костер де Ш. — 19
 Кубарев А. — 144
 Кузнецов Э. — 36
 Кундера М. — 135
 Куприн А. — 48
- Лакоба Н. — 26, 30
 Лакшин В. — 149
 Лапенков В. — 135
 Ларский Л. — 133, 135
 Лейкин Н. — 93
 Лермонтов М. — 16, 105
- Лесков Н. — 148
 Ликург — 72
 Лимонов Э. — 107–109, 132, 165,
 167, 168, 177
 Лобачевский Д. — 47
 Ломоносов М. — 74
 Лоррен К. — 77
 Лотман Ю. — 140
 Лукиан — 115, 117
 Львов А. — 103, 107, 135, 177
 Людовик ХIУ — 116
 Лютер М. — 17
- Мазепа И. — 65
 Максимов В. — 95, 100, 131, 132,
 133, 151, 153, 177–178
 Макферсон Д. — 19
 Мальцев Ю. — 10, 101
 Мамлеев Ю. — 101, 165–167, 178
 Мандельштам Н. — 36
 Мандельштам О. — 74
 Манн Т. — 64
 Марамзин В. — 131, 135, 137, 148,
 150, 178
 Мартынов Г. — 99
 Марченко А. — 36
 Маяковский В. — 58
 Менипп — 117
 Микельянджело — 128
 Миллер Г. — 107
 Милославский Ю. — 107, 135,
 178–179
 Можаяв Б. — 93, 149
 Моисей — 16, 70
 Моммзен Т. — 58
 Мопассан Г. — 106
 Моцарт В. — 72
 Мусоргский М. — 49
- Набоков В. — 169
 Невий — 72
 Неизвестный Э. — 155
 Некрасов В. — 133, 179
 Николай Первый — 68
 Нудельман Р. — 131
- Окуджавя Б. — 97–99, 149, 179
 Орлов Ю. — 73
 Осипов В. — 73
 Островский А. — 149
 Островский Н. — 44

Павленко П. – 113
Пастернак Б. – 148
Пензов И. – 29
Перельман В. – 131, 133
Петр Великий – 46, 87
Петроний – 115, 117, 118
Пиросманашвили Н. – 26
Писарев Д. – 149
Платон – 16, 120, 123
Платонов А. – 135, 155
Плутарх – 72
Понтий Пилат – 79
Попов В. – 148, 157–158, 165,
179–180
Попов Е. – 107, 138, 180
Проффер К. – 11
Проффер Э. – 11
Прутков К. – 147
Пушкин А. – 16, 48, 57–75, 87, 93,
94, 106, 111, 141, 149

Рабле Ф. – 42, 53, 106, 115, 118
Радищев А. – 43–44
Райкин А. – 68
Расин Ж. – 116
Распутин В. – 93–94, 95, 100, 180
Рассел Б. – 58
Ровнер А. – 131, 135, 165, 180
Рождественский Р. – 78
Розанова М. – 131
Розенберг А. – 75
Роллан Р. – 64
Рубин И. – 24, 103
Рубинштейн Н. – 133
Рублев А. – 29
Рыбаков В. – 135, 180–181

Свифт Д. – 53, 115
Севела Э. – 103, 107, 181
Сервантес М. – 53, 118
Синявский А. (Абрам Терц) – 57–75,
113, 131, 150, 165, 181–182
Собаньская К. – 65
Соболевский С. – 65
Соколов С. – 11, 148, 155, 163–164,
165, 182
Сократ – 74, 75, 123
Солженицын А. – 13–18, 35, 58, 69,
72, 93, 103, 116, 131, 132, 135,
149, 151, 182
Соловьев В. – 132
Софокл – 27, 115
Софронов А. – 113, 120
Стайн Г. – 80, 82

Сталин И. – 27–31, 72, 79
Струтацкие А. и Б. – 99, 100,
182–183
Суворов А. – 88
Суслов И. – 53, 133, 135, 183

Тендряков В. – 93, 149
Толстой А. К. – 146–147
Толстой Л. – 14, 15, 23, 95, 105, 106,
115, 116, 127, 169
Томашевский Б. – 64
Триоле Э. – 50
Трифонов Ю. – 95–97, 100, 149, 183
Тростников В. – 138
Тургенев И. – 16, 94, 106, 149
Тучков А. – 135
Тьянянов Ю. – 64

Уваров С., граф – 73
Успенский Э. – 51

Фадеев А. – 146
Федосеев А. – 132
Феллини Ф. – 64, 131
Фег А. – 169
Фолкнер У. – 21, 22, 32

Хазанов Б. – 133
Хаксли О. – 135
Хвостенко А. – 131, 135, 150
Хемингуэй Э. – 77–79, 115
Хласко М. – 135
Хлебников В. – 141, 164
Хомяков А. – 89
Хрущев Н. – 29, 68

Целков О. – 155
Циранкевич Ю. – 48

Чаплин Ч. – 71
Черчилль У. – 58
Чехов А. – 93, 94, 153
Чосер Д. – 106

Шаламов В. – 36, 184
Шевцов И. – 149
Шевченко Т. – 16
Шекспир В. – 72
Шемякин М. – 150, 155

Шиллер Ф. – 48
Шиманов Г. – 73
Шолом-Алейхем – 103
Шолохов М. – 116
Шопен Ф. – 90
Шрагин Б. – 132
Штерн Л. – 133, 184
Штурман Д. – 133
Шукшин В. – 93–94, 95, 149, 184

Щаранский А. – 73
Щедрин Н. (Салтыков) – 53, 116

Эйнштейн А. – 47, 122
Элий Аристид – 72
Энгельс Ф. – 54
Эразм Роттердамский – 53, 64
Эренбург И. – 87

Янов А. – 132
Ярошенко Н. – 124

ПРИМЕЧАНИЕ: Цифры, выделенные жирным шрифтом, указывают на наличие более подробных сведений в разделе "Биобиблиографические справки".

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Данная библиография является кратким рекомендательным списком, предназначенным для ориентации читателя в проблематике тех течений и тенденций современной русской прозы, которым посвящена эта книга.

- Аксенов, В. "Затоваренная бочкотара. Рандеву". Серебряный век, США, 1980.
"Поиски жанра". *Новый мир* №1, 1978. СССР
"Ожог". Ардис, 1980. США
"Остров Крым". Ардис, 1981. США
"Аристофаниана с лягушками". Эрмитаж, 1981. США
- Алешковский, Ю. "Николай Николаевич. Маскировка". Ардис, 1980. США
"Кенгуру". Ардис, 1981. США
"Рука". Руссика, 1981. США
- Белинков, А. "Юрий Тынянов". Советский писатель, 1960, 1965. СССР
"Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша". Мадрид, Испания, 1976
- Битов, А. "Семь путешествий" Советский писатель (Ленинградское отделение), 1976, СССР.
"Дни человека". Молодая гвардия, 1976. СССР
"Пушкинский дом". Ардис, 1978. США
- Владимов, Г. "Верный Руслан". Посев, 1975. ФРГ
- Войнович, В. "Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина". ИМКА-Пресс, 1976. Франция.
"Иванькиада". Ардис, 1976. США
"Претендент на престол" (2-й том "Чонкина"). ИМКА-Пресс, 1978. Франция
- Гладилин, А. "Репетиция в пятницу". Третья волна, 1978. Франция
- Довлатов, С. "Невидимая книга". Ардис, 1978. США
"Компромисс". Серебряный век, 1981. США
"Зона". Эрмитаж, 1982. США

- Ерофеев, В. "Москва – Петушки". ИМКА-Пресс, 1981. Франция
"Глазами эксцентрика". Серебряный век, 1982. США
- Ефимов, И. "Как одна плоть". Ардис, 1981. США
"Архивы Страшного суда". Эрмитаж, 1982. США
- Зиновьев, А. "Зияющие высоты". L'Age d'Homme, 1977. Швейцария
- Искандер, Ф. "Сандро из Чегема". Ардис, 1979. США
"Новые главы". Ардис, 1981. США
"О кроликах и удавах". Журнал *Континент* №№ 22–23, 1980. Франция
- Лимонов, Э. "Это я – Эдичка". Индекс, 1979. США
- Львов, А. "Двор". Хазария, 1981. ФРГ
- Максимов, В. Собрание сочинений в 5 тт. Посев, ФРГ
- Мамлеев, Ю. Рассказы. Альманах "Аполлон", 1977. Франция
- Марамзин, В. "Смешнее чем прежде". Третья волна. 1979. Франция
"Тянитолкай". Ардис, 1981. США
- Милославский, Ю. "Укрепленные города". Москва-Иерусалим, 1980. Израиль
- Окуджава, Б. "Путешествие дилетантов". Советский писатель, 1976. СССР
- Попов В. "Южнее, чем прежде". Советский писатель (Ленинградское отд.), 1969. СССР
"Нормальный ход". Советский писатель (Лен. отд.), 1976
"Жизнь удалась". Советский писатель (Лен. отд.), 1981
- Попов, Е. "Веселие Руси". Ардис, 1981. США
- Ровнер, А. "Калалацы". Ковчег, 1980. Франция
- Севела, Э. "Легенды Инвалидной улицы". Став, 1977. Израиль
"Остановите самолет – я слезу". Став, 1977. Израиль
- Синявский, А. "Фантастический мир Абрама Терца". МЛС, 1967. Франция
"Голос из хора". Стенвелли, 1973. Англия

- "Прогулки с Пушкиным". Оверсис, 1975. Англия
 "В тени Гоголя". Оверсис, 1975. Англия
 "Крошка Цорес". Синтаксис, 1981. Франция
- Соколов, С. "Школа для дураков". Ардис, 1976. США
 "Между собакой и волком". Ардис, 1979. США
- Солженицын, А. Собрание сочинений в 6 тт. ИМКА-Пресс, Вермонт-Париж. 1981
- Стругацкие, А. и Б. "Улитка на склоне". Посев, 1972. ФРГ
 "Незначенные встречи". Молодая гвардия, 1981. СССР
 "Лес". Ардис, 1981. США
- Суслов, И. "Рассказы о товарище Сталине и других товарищах". Эрмитаж, 1981. США
- Трифонов, Ю. "Избранное" в 2 тт. Советский писатель, 1980. СССР
- Шаламов, В. "Колымские рассказы". Оверсис, 1978. Англия

Альманахи

- Аполлон-77* Париж, 1977. Редактор-издатель М. Шемякин.
Бронзовый век Вена, 1979. Редактор В. Лен.
Метрополь Ардис, Анн-Арбор, США, 1979. Редакторы: В. Аксенов, А. Битов, Вик. Ерофеев, Ф. Искандер, Евг. Попов.
Новый колокол Лондон, 1972. Основатель А. Белинков. Редактор Н. Белинкова.
Руссика-81 Руссика, Нью-Йорк, 1982, Редактор А. Сумеркин.
Часть речи Серебряный век, Нью-Йорк, 1980. Редактор-издатель Г. Поляк.

Журналы

- Время и мы* Тель Авив – Париж – Нью-Йорк. Выходит с 1975 г. Гл. редактор Виктор Перельман.
22 Тель Авив, Израиль. Выходит с 1978 г. Гл. редактор Рафаил Нудельман.
Ковчег Париж, Франция. Выходит с 1978 г. Гл. редактор Николай Боков.
Континент Париж, Франция. Выходит с 1974 г. Гл. редактор Владимир Максимов.

- Синтаксис* Париж, Франция. Выходит с 1978 г. Редакторы Мария Розанова и Андрей Синявский.
- Третья волна* Париж, Франция. Выходит с 1976 г. Гл. редактор Александр Глезер.
- Эхо* Париж, Франция. Выходит с 1977 г. Редакторы Владимир Марамзин и Алексей Хвостенко.

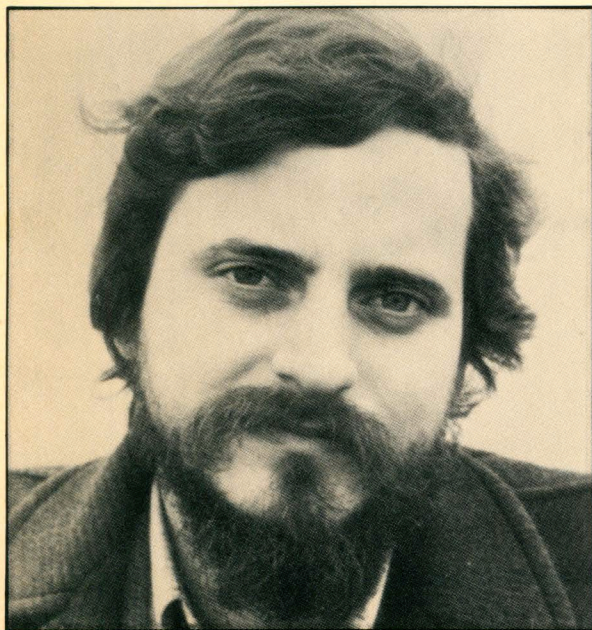


Петр Вайль

Петр Вайль родился в 1949 г. в Риге. Работал в латвийской республиканской газете «Советская молодежь».

Эмигрировали в США в 1977 г. С 1978 г. работают в русских зарубежных газетах («Новое русское слово», «Новый американец»), пишут вместе. Опубликовали ряд статей о современной русской литературе и публицистических очерков об эмиграции в журналах «Континент», «Время и мы», «Эхо», «Часть речи» и др.

Photo by Marianna Volkov



Александр Генис родился в 1953 г. в Рязани. Работал в латвийской республиканской газете «Ригас вильни».

Александр Генис

Photo by Marianna Volkov